

TRANSCULTURACIÓN Y MIGRACIONES AL INTERIOR DEL SUJETO EN *DE
NOCHE ANDAMOS EN CÍRCULOS* DE DANIEL ALARCÓN

LUIS GUILLERMO BENAVIDES ZAPATA

CÓDIGO 201402282

UNIVERSIDAD DEL VALLE
FACULTAD DE HUMANIDADES
ESCUELA DE ESTUDIOS LITERARIOS
MAESTRÍA EN LITERATURAS COLOMBIANA Y LATINOAMERICANA
SANTIAGO DE CALI

2018

TRANSCULTURACIÓN Y MIGRACIONES AL INTERIOR DEL SUJETO EN *DE
NOCHE ANDAMOS EN CÍRCULOS* DE DANIEL ALARCÓN

LUIS GUILLERMO BENAVIDES ZAPATA

CÓDIGO 201402282

DIRECTOR:

FABIO GÓMEZ CARDONA

UNIVERSIDAD DEL VALLE

FACULTAD DE HUMANIDADES

ESCUELA DE ESTUDIOS LITERARIOS

MAESTRÍA EN LITERATURAS COLOMBIANA Y LATINOAMERICANA

SANTIAGO DE CALI

2018

TABLA DE CONTENIDO

Resumen

1. Introducción.....	6
2. <i>De noche andamos en círculos</i> en el contexto de la producción narrativa de Daniel Alarcón.....	11
2.1 <i>Guerra a la luz de las vela</i>	11
2.2 <i>Radio ciudad perdida</i>	18
2.3 <i>El rey siempre está por encima del pueblo</i>	21
2.4 <i>Los provincianos</i>	25
2.5 <i>De noche andamos en círculos</i>	26
2.5.1 Sinopsis.....	28
2.5.2 El narrador.....	33
3. Sujetos transculturales en <i>de noche andamos en círculos</i>	36
3.1 Nelson como sujeto cultural.....	39
3.2 Nelson, sujeto clausurado.....	46
3.3 Violencia y otredad.....	47
4. Transculturalidad narrativa en <i>De noche andamos en círculos</i>	54
4.1. La cuestión de la lengua.....	56
4.2 <i>De noche andamos en círculos</i> , espacios de la transculturalidad.....	59
5. Representaciones teatrales y alteridad.....	64
5.1. Henry Núñez, la vida como representación teatral.....	67
5.2 Patalarga.....	70
5.3. Nelson <i>acción-presencia</i> en el acto teatral.....	72

6. Conclusiones.....	77
Referencias.....	82

Resumen

El estudio se centra en la novela de Daniel Alarcón *De noche andamos en círculos* (2014). Indaga en uno de los temas recurrentes del autor peruano: el proceso de adaptación al que se someten los sujetos en un entorno heterogéneo, híbrido culturalmente e impuesto por la historia de la colonización y el mestizaje. El concepto de transculturalidad, acuñado por Fernando Ortiz en los años cuarenta y actualizado por Ángel Rama en la década de los ochenta, orienta la aproximación a los sujetos representados en la novela, personajes que ante la ambigüedad de sus horizontes culturales, el rechazo de la identidad heredada y un futuro incierto en el lugar de origen, optan por la migración y la actuación, descubriendo en el proceso, formas alternas de la identidad latinoamericana.

Palabras clave: Daniel Alarcón, transculturación, sujeto cultural, migración, identidad y alteridad latinoamericana.

1. Introducción

La condición de un latinoamericano que escribe en inglés, que vive desde su niñez en los Estados Unidos y sitúa las acciones de sus novelas y cuentos en su país de origen, Perú, configura una obra singular. Daniel Alarcón en su novela *De noche andamos en círculos* (2014), abre nuevos espacios para la comprensión de las identidades cambiantes, inestables, o simplemente prediseñadas e impuestas, con que se define la cultura de un país del sur del continente y las fuerzas sociales que lo conforman. Cuestionar la pertenencia a un territorio y a una cultura ligada a ese territorio, es cuestionar la identidad heredada, lo cual para un latinoamericano acentúa la condición de otredad que ha arrastrado a lo largo de su historia, su hibridez, no pertenencia a ninguno de los sistemas culturales que los atraviesan, su pertenencia a todos a la vez y esa constante permeabilidad a las culturas que lo tocan.

Ver el mundo cultural más cercano desde la no pertenencia, el cuestionamiento o el rechazo conlleva la disolución del sujeto en múltiples identidades. Nelson, el protagonista de la novela, es un actor, su vida y la obra que representa, terminan por fusionarse, encerrándolo en el círculo de una tragedia que no es solo suya. Los amigos, integrantes de la compañía teatral Diciembre, una mujer a la que ama y madres que sufren de ausencia, también viven las consecuencias de este juego de identidades que presenta la novela. Los tres actores: Henry, guionista y director, Patalarga, su amigo y actor más antiguo de la compañía, y Nelson, el más joven de los tres, arrastran consigo la pérdida de su arraigo cultural, sus búsquedas personales se transforman mediante el ejercicio de la representación teatral y el desplazamiento físico por el territorio de su país. Por ello la aproximación a estos personajes pasa por las dinámicas a que los conduce la gira, sus anhelos y frustraciones actorales, definen su construcción como sujetos dentro de una cultura que intentan interpretar. Estos personajes

manifiestan ese desacomodo con su entorno, ese desarraigo de la propia identidad, lo cual es una constante en la producción narrativa de Daniel Alarcón.

Se indaga entonces por la construcción de una identidad posible, desde la visión de mundo de unos personajes que cuestionan su entorno cultural inmediato, que no se sienten parte de él pese a ser productos de ese entorno. Se intenta develar rasgos transculturales impresos por el autor a personajes centrales de la novela, la condición de sujetos de una cultura que enfrenta los rezagos de la violencia política y otras formas de violencia social que a la vez que los constriñe, los conduce a búsquedas estéticas de reivindicación. Esto lleva a los sujetos a una condición de migrantes, no solo de un territorio físico, sino de un entorno espiritual y vital. La novela de Daniel Alarcón reconoce la frontera como un camino que hay que cruzar para intentar el encuentro con lo desconocido y con lo intangible de la propia personalidad.

De esta manera el estudio se estructura a partir de la ubicación de la novela *De noche andamos en círculos*, en el contexto de la producción narrativa de Daniel Alarcón, contrastando las temáticas que aborda y la intertextualidad que presenta con cuentos, novelas y otros textos del mismo autor. Surge la migración y sus consecuencias como un tema recurrente que, en la novela objeto de estudio, adquiere los matices propios de una migración al interior del propio país, a sus regiones más apartadas, tan desconocidas como las de un país extranjero.

Tal migración se complejiza al abordar el desplazamiento de las identidades en el contexto de una obra teatral y la inesperada transformación del teatro en vida, mediante la suplantación que hace el protagonista, actor de la compañía Diciembre, de un hombre muerto, cuya existencia está ligada a la del dramaturgo y director Henry Núñez. Los sujetos culturales de la novela se construyen bajo las tensiones de la heterogeneidad del entorno,

las múltiples señales que los rodean y que hacen parte de una realidad cultural única. Sus seducciones y rechazos hacia la cultura local dan cuenta de un sujeto latinoamericano marcado por la transculturación, una diversidad de herencias culturales única en la historia de occidente.

Se consideran las actualizaciones en el uso de conceptos afines como el de interculturalidad o aculturación en los conceptos de hibridez y, fundamentalmente en el de transculturación, concepto surgido en el debate cultural latinoamericano de los años cuarenta del siglo XX, acuñado por el antropólogo cubano Fernando Ortiz, en los años cuarenta y valorado como instrumento válido para el análisis de la interacción de culturas realizada en Latinoamérica. “En América Latina, se han formulado algunos conceptos alternativos a la interculturalidad, sobre todo desde la antropología, la crítica literaria y los estudios culturales. Los conceptos más importantes son los de la 'transculturación', la 'heterogeneidad cultural' y la 'hibridación’” (Schmidt-Welle, 2011, p. 47).

La heterogeneidad de la producción literaria del Perú, país de origen de Daniel Alarcón, tiene su origen en 1532 con el diálogo de Cajamarca, entre el Inca Atahualpa y el padre español Valverde (Cornejo, 2003). Obviamente este hecho no fue el único en esa historia de desencuentros entre lo indígena y lo europeo, la oralidad de los unos y la escritura que ostentaban los otros, se constituye como un signo que se abre a variados sentidos (Cornejo, 2003) dando lugar a numerosas crónicas. Es también una manifestación de la transculturación que empieza a operarse en las formas literarias que surgen en esta parte del mundo. Las inevitables disonancias y contradicciones que entrañan, hacen que el empeño por encontrar en ellas una identidad cultural esencial, se desdibuje ante las variadas influencias étnicas y sus formas de expresión confluyentes en los sujetos transculturales que representan,

especialmente en la novela y el cuento. La literatura peruana y por extensión la latinoamericana, surge de un proceso de imbricación transcultural, derivado del mayor conflicto de la colonia: las interacciones entre el mundo indígena y el hispánico, sus identidades y sus alteridades, “ámbito de una radical e incisiva heterogeneidad socio-cultural que incluye la desgarrada pero fecunda condición proteica, hirviente, de los entreverados sujetos que la viven” (Cornejo, 2003, p.65).

Pero más que compartir un territorio y unos orígenes históricos comunes, compartir una lengua ha acercado a las naciones latinoamericanas. El idioma español se consolidó como su principal vínculo y así la literatura latinoamericana debía ser escrita en este idioma que facilita el acceso a los mundos diversos que se tejen en un continente tan extenso, tan inevitablemente desconocido para la mayoría de sus habitantes. No obstante este vínculo se torna frágil ante la diversidad de lenguas de procedencia indígena que persisten en los territorios centro y suramericano, así como la presencia del portugués y el inglés en los extremos de esta área cultural llamada Latinoamérica. Oswaldo Estrada (2013) sitúa la “*hibridez cultural*” del autor peruano en el contexto de la literatura latinoamericana reciente, en la que se cuestionan las denominaciones regionalistas, los estatutos de identidad trazados de antemano, en donde la idea misma de cultura latinoamericana es revisada frente a la globalización creciente y las ambigüedades lingüísticas y nacionales que caracterizan a autores y lectores.

La obra de Daniel Alarcón se escribe en inglés, sus historias no solo transcurren en un contexto social, económico y político latinoamericano, sino que expresan las preocupaciones de los sujetos de este contexto en la construcción de su conciencia cultural. Esto se da en una época en la que las influencias globalizadoras se perciben con mayor intensidad y empiezan

a alterar esa identidad tan arduamente perseguida por generaciones literarias anteriores. Así, es otra la identidad que se expone en los textos de Alarcón, unos personajes desarraigados, en crisis frente a una cultura que no les garantiza su pertenecía, marginados por igual en Latinoamérica o fuera de ella, debatiéndose en una condición permanente de otredad. Desde su primera colección de cuentos; *Guerra a la luz de las velas* (2006), hasta su novela, *De noche andamos en círculos* (2014), esta ha sido la constante de su producción narrativa. Develar esa condición alterada de lo latinoamericano en este escritor, concretamente en la novela *De noche andamos en círculos*, constituye el centro de interés de esta propuesta de investigación.

2. De noche andamos en círculos en el contexto de la producción narrativa de Daniel

Alarcón

Dos colecciones de cuentos: *Guerra a la luz de las velas* (2006) y *El rey siempre está por encima del pueblo* (2009); y dos novelas: *Radio Ciudad Perdida* (2007) y *De noche andamos en círculos* (2014), conforman lo principal de la producción narrativa de Daniel Alarcón. Sumado a ello la novela gráfica *Ciudad de payasos* (2010), adaptación de un cuento de su primera colección, con ilustraciones de Sheila Alvarado y *Los provincianos* (2013) una novela corta en la que se anticipa el personaje principal de la obra *De noche andamos en círculos*, estructuran una propuesta estética en la que son recurrentes las miradas al problema de la identidad, la migración, el idioma, las profundas diferencias entre unos humanos y otros, sus consecuencias. La alteridad como punto de partida hacia la construcción de una identidad siempre provisoria, marca los anhelos, luchas y frustraciones de estos personajes, en su mayoría jóvenes latinoamericanos que buscan un asidero en su entorno social, y al no encontrarlo, migran, se excluyen, escapan o actúan para mitigar su desarraigo.

2.1 Guerra a la luz de las velas

Cada una de las nueve piezas que conforman esta colección de cuentos es hilvanada por la violencia y la otredad como tópicos recurrentes. Oswaldo Estrada (2013) percibe en el hilo conductor de los relatos de Alarcón, el conflicto y la violencia social como producto de la convivencia de sujetos dispares en un espacio geográfico limitado. Racismo, discriminación, marginalidad, rechazo y agresión directa, son los mecanismos sociales que configuran la otredad y ofrecen caminos para entender la identidad latinoamericana en términos más amplios.

Historias que transcurren en medio de la confrontación entre el Estado peruano y el grupo guerrillero Sendero Luminoso, hacen que *Guerra a la luz de las velas* se sume a la de otros autores que han abordado dicho conflicto en sus producciones narrativas, no obstante la particularidad de Alarcón radica en su perspectiva cultural y lingüística al escribir en inglés desde los Estados Unidos, con una distancia de lo narrado que permite entrever otras formas de percibir la condición del sujeto latinoamericano. Como señala Estrada (2013): “*Gracias a esta hibridez cultural, los críticos y lectores peruanos ven a Alarcón como el más innovador de sus letras, no pese a que sino porque escribe en inglés y con la perspectiva de alguien de afuera*” (p.87).

En *Huayco* (2006), el primer cuento del libro, jóvenes de barrios vecinos, marginales, se enfrentan sin un motivo claro, aparte de su pertenencia al barrio, a los suyos siempre agredidos por los otros, “Mi odio por ellos tenía el sabor de la sangre” (Alarcón, *Huayco* 2006, p.18). La narración, hecha por un adolescente que asume la confrontación como parte de su naturaleza existencial, que ve en la violencia que lo rodea las raíces de su identidad social, no expresa esperanza o resentimiento, presenta los hechos y su desenlace fatal como una consecuencia más de su pertenencia a los marginados de la ciudad, a los otros que la habitan en distintas condiciones, separados por las fronteras presentes en todo lugar: en las comunidades cercanas, en la prisión dividida entre terrucos y delincuentes, en la ciudad “diseñada para la muerte”(Alarcón, 2006, p.30), en el país cuyo Gobierno enfrenta una guerra civil, separa y elimina a sus contrarios. Así es como la *Universidad*, la prisión a la que los jóvenes iban luego de terminar el colegio, es arrasada por tanques y helicópteros para terminar con un motín en el que muere Lucas, uno de los jóvenes del barrio

La alusión a Lima en el cuento *Ciudad de payasos* (2006), es directa. Urbe caótica, poblada de vendedores informales, mendigos, niños raponeros (pirañas) y prostitutas, en donde, “si se quiere hacer dinero, hay que obtenerlo de sus calles de piedra y concreto” (Alarcón, 2006, p.39). Ciudad “gris y peligrosa” (Alarcón, 2006, p. 40), que es recorrida por Óscar, un reportero local que narra sus vivencias de la infancia, los recuerdos de su padre que acaba de morir, su origen serrano y la migración con su familia a la capital, mientras recorre la ciudad vestido de payaso en busca de su madre e intentando escribir un artículo sobre esos seres cómicos y tristes que deambulan la ciudad cambiando sonrisas y monedas por humillaciones.

La pérdida del padre, casi siempre ausente, trabajador, deshonesto y que mantiene una familia paralela, no afecta tanto a Óscar como ver que su madre ahora vive con la otra familia de su padre: su amante Carmela y sus cuatro hijos. Una nueva forma de humillación que se suma a los actos del padre, que arrastra una vida delincencial en la que también hizo participar a Óscar compartiendo con él, el resentimiento social de las clases bajas. Vivir en Lurigancho, ser hijo de una empleada doméstica y un albañil, lo llevan a ser apodado *piraña* y marginado por sus compañeros de clase. Tomar distancia del pueblo de origen y luego del barrio marginal de la ciudad, convierten al narrador en el otro que observa, que devela los contrastes Lima.

El relato se adentra en las calles y su bullicio, en la actitud solapada de los que la transitan, “ciudad de payasos” como los que observa para su reportaje, en donde la muerte “es el deporte local” (Alarcón, 2006, p.37), y se anuncia en espectaculares titulares de prensa amarillista. Escudriña las bajezas de un hombre oportunista en una ciudad en la que “suceden muchas cosas locas” (Alarcón, 2006, p.76) y así deja traslucir los rasgos de una sociedad

segregada, con seres dispuestos a mentir y ocultarse en disfraces multicolores.

En 2010 este relato fue la base para la publicación de una novela gráfica con su mismo nombre, en un trabajo compartido con la ilustradora Sheila Alvarado, que se logró gracias a la comunicación por internet entre ambos autores.

Como puede verse, la creación artística hecha a dúo a través de un diálogo mediado por la tecnología, así como la ruptura del espacio único "real" a partir de la indispensable presencia de un mecanismo de intermediación, dan cuenta de esa gradual hegemonía que van adquiriendo los procesos transnacionales en la época actual (Vich, 2011, párr.3).

Como ha explicado el autor “esta novela es un objeto nuevo y distinto (...) ya que el texto se alteró significativamente y cada imagen fue debatida, dibujada y redibujada en discusión continua entre Alarcón y Alvarado” (Vich, 2011, párr.2).

Suicidio en la Tercera Avenida (2006), transcurre en Nueva York, el enorme entorno multicultural que hace posible que Reena, una estadounidense de origen indio cuya familia aún se apega a las costumbres de un matrimonio por conveniencia, conviva con David, hijo de inmigrantes peruanos habitantes de los barrios pobres de la ciudad. Esto que la pareja llama su *coyuntura*, constituye el núcleo del relato en el que las diferencias de cultura, de idioma y condición social, destruyen los lazos afectivos de la pareja y dejan la puerta abierta a la fatalidad.

De igual manera en *Ausencia* (2006), Nueva York es un destino anhelado e incierto para Wari, su protagonista de procedencia peruana. Para él su viaje a Estados Unidos ha sido la fuga de sí mismo, la renuncia a su lugar de origen, “a todo lo que ha sido hasta ese momento” (Tala, 2011, p.167). Su mirada se centra en las peculiaridades de lo visto por

primera vez, el exotismo que representa para un ser de la periferia el andamiaje urbano y el sincretismo de lo culto, lo popular, lo folclórico, lo moderno, en un orden dislocado que lo asombra. Se cuestiona el lugar de procedencia de la misma forma en que se percibe con extrañeza el lugar de destino. La supuesta prosperidad y bienestar para todos que ofrecería el país del norte se transforma en hostilidad, incluso de los propios latinoamericanos ya asentados que ven en los recién llegados una amenaza a sus propios intereses. El conflicto “*transterritorial, transcultural, opresor-oprimido, centro periferia*” (Tala, 2011, p.171), en *Ausencia*, llega a ser asimilado de forma irónica por Wari. Las disculpas forzadas de sus anfitriones de ocasión en Estados Unidos y el contraste con su realidad de sujeto marginal, de procedencia no aceptada, se convierten en reflexiones que lo ubican en una orilla al margen de los otros, que los cuestiona y confronta desde la diferencia.

Florida (2006), además del título de otro cuento, es el sueño de Benny, un inmigrante latinoamericano que desde los barrios pobres de Nueva York vislumbra un futuro lejos de un trabajo sin perspectivas de progreso. D, el narrador, asiste a su drama, y lo comparte, ya que como latinoamericanos “todos soñamos con marcharnos” (Alarcón, 2006, p.213). El trabajo rutinario que desempeña en una fotocopidora, los ocasionales encuentros con Bianca, hija de inmigrantes, empleada en una agencia de viajes desde la que se percibe la inmensidad del mundo y sus múltiples destinos, siempre más prometedores que el que se ocupa, hacen que su voz se impregne de la nostalgia de un lugar apenas imaginado.

Y en otro relato, el retorno al país de origen y al español como lengua, significa el más radical de los cambios experimentados por Rafael, un adolescente de origen centroamericano quien en *Un muerto fuerte* (2006), experimenta la ausencia y el dolor de la pérdida, en un lento proceso en el que la muerte del padre y el avistamiento de un cadáver en el río

Hudson, lo transforman: “Está ocurriéndome, la vida me está moldeando” (Alarcón, 2006, p.254).

En *El señor va montado sobre una nube veloz* (2006), la condición migratoria del narrador hace patente la sensación de rechazo hacia un lugar desconocido. La presencia de personas extrañas, la incomunicación y hostilidad que suscita su contacto, aumentan su condición de foráneo, incluso en su propio país ya que al regresar a casa los vecinos han saqueado su apartamento y todos se han ido. La migración hacia el norte de las posibilidades está en su entorno más cercano, plagado de desencanto.

De la misma manera Miguel, el narrador en *Sobre la ciencia de estar solo* (2006), ve en el magnetismo que el norte ejerce sobre su familia, la principal amenaza a sus anhelos de paternidad y matrimonio. Contrasta el aquí, la ciudad de Lima en la que se desarrolla la historia, y el allá, los Estados Unidos inalcanzable, manifestando en sus descripciones una sensación de inferioridad y subalternidad hacia el país del norte. Mientras aquí: “Las calles eran una sauna, por todas partes se sentía el calor pegajoso y desagradable que caracteriza a la ciudad. La plaza estaba repleta de gente pobre y de sus predadores” (Alarcón, 2006, p.228); allá, “prados verdes y casas impecables, un lugar donde el olor a nuevo permanecía en el aire como un perfume” (Alarcón, 2006, p. 245). Aquí: “Somos una nación de finteros consumados. Hombres y mujeres que logran trascender gracias a acciones banales, un pueblo condenado a inventar poesía” (Alarcón, 2006, p. 237); allá, “su poderosa economía, su tierra fértil donde los dólares crecen en los árboles” (Alarcón, 2006, p.245). La madre de su hija es seducida por el progreso y el bienestar que le ofrece “un hombre alto y blanco. Un hombre rico. Un hombre más guapo y más inteligente que yo. Más amable, sin duda. Un mejor padre” (Alarcón, 2006, p.242). Ya sea desde Lima o desde los asentamientos

latinos en Estados Unidos, las voces narrativas en estos cuentos expresan un profundo desarraigo, la sensación de que “no hay nada sólido de donde agarrarse” (Alarcón, 2006, p.246).

Las migraciones internas son representadas en cuentos como *El visitante* (2006) y *Ciudad de payasos* (2006). En *El visitante*, el drama de una familia habitante de un pueblo sepultado por el lodo se concentra en la pérdida de la madre, Erlinda. La orfandad, la desesperanza y la necesidad inminente de buscar otro sitio para empezar de nuevo, una vez más, conducen la narración en medio de un desastre con miles de víctimas.

Entre los relatos que abordan de manera directa el tema de la violencia política en el Perú de los años 80 se encuentran: *Guerra a la luz de las velas* (2006) y *Lima, Perú, 28 de julio de 1979* (2006). En *Guerra a la luz de las velas* la vida de Fernando, profesor universitario y militante de izquierda, es reconstruida a través de diferentes momentos que marcan el curso de su existencia: los orígenes provincianos del padre, sus relaciones familiares, sus convicciones juveniles, su llegada a Lima desde la sierra para iniciar los estudios universitarios, su incorporación al partido y a la lucha armada que lo conduce a adoptar una vida paralela, clandestina. Entre la clandestinidad y su nuevo rol de padre (Carmen, su hija ha nacido en los peores años del conflicto) se destacan las fisuras de la guerra en su conciencia, “tenía una hija ahora, y la sola idea de esa otra vida lo asqueaba” (Alarcón, 2006, p.171). La selva, escenario de la confrontación con el Estado, es un lugar obligado durante sus misiones políticas, “era su peor enemigo” (Alarcón, 2006, p.162) y constituye esa otra vida que se opone a la comodidad del hogar y la vida urbana. Sucesos de la historia peruana, como la matanza de Uchuraccay en la que ocho periodistas fueron acusados como terroristas por campesinos de la zona, las voladuras de torres eléctricas en

las cercanías de Lima, los continuos apagones y estallidos que atemorizaron a todo un país durante más de diez años, sirven como trasfondo al relato de la vida de Fernando y anuncian su muerte como parte de “una guerra que se lucha a tientas en la oscuridad de la selva” (Alarcón, 2006, p. 164).

Mientras en *Lima, Perú, 28 de julio de 1979*, perros negros colgados de los postes de energía de la capital peruana, anuncian la existencia del PCP-SL, Partido Comunista del Perú Sendero Luminoso. El narrador, un joven universitario llegado del interior del país, quien ha recibido instrucción en explosivos y ha visto la miseria de la sierra, cumple la misión de matar perros negros, o pintarlos si son de otro color, para que luzcan las consignas más radicales de esta guerra naciente. La persecución a un perro negro lo lleva por las calles del centro de Lima y el encuentro con un policía devela las relaciones que entretejen seres al filo de una guerra interna, sus decisiones frente a la vida y la muerte.

2.2 Radio ciudad perdida

Un niño proveniente de la selva irrumpe en la emisora del programa radial Radio Ciudad Perdida, “un espacio para gente desaparecida” (Alarcón, 2007, p.21) en los años de un conflicto interno que ha dejado miles de víctimas por todo el país. Dirigido por Norma, quien toda su vida la había dedicado a la radio, el programa procuraba reencuentros, aunque en su vida personal esto resulta imposible: su esposo, Rey había desaparecido cerca de 1797 hacía ya diez años y presentar el programa cada domingo, renovaba el anhelo de encontrarlo. Víctor, de once años, trae consigo una lista de personas desaparecidas durante los diez años del conflicto armado en la que se encuentra el nombre de Rey.

1797 es el código de un pueblo perdido en la selva oriental de un país sin nombre. Una

vez finalizado el conflicto, “ante lo peligroso que era recordar” (Alarcón, 2007, p.40), el gobierno dio inicio a una política de olvido y “modernización” que incluyó la destrucción de los antiguos mapas y sus nombres, la renovación de la memoria borrando los años de guerra imprimiendo la esperanza de un país en paz. La gente que ya “empezaba a acostumbrarse a la idea de la paz” (Alarcón, 2007, p.65) siempre se preguntará si la guerra realmente existió, aunque sus recuerdos de las explosiones, el toque de queda y los prolongados apagones en la capital, sumados a las miles de personas desaparecidas, que aún se esperan, que fueron reclutadas o encarceladas por el Estado y nunca regresaron, o simplemente se marcharon huyendo a la selva o a la ciudad, corrobora los años del horror vivido.

Los personajes de *Radio Ciudad Perdida* ostentan las marcas de la guerra: al niño huérfano, Víctor, desplazado a la ciudad por la ausencia de sus padres, “lo habían enviado porque ya no tenía razones para quedarse” (Alarcón, 2007, p.43); Norma, quien busca y espera a su esposo, un desaparecido más de la guerra; y él, Rey, ejecutado por colaboracionista en un paraje distante de la jungla, succionado por las tensiones del conflicto en el que participa sin entender las intenciones de las órdenes que recibe.

Los pormenores de la desaparición de Rey son narrados desde su relación con Norma. La temporada de reclusión en la Luna, una prisión célebre por sus tácticas de tortura, y su posterior filiación a la Insurgencia Subversiva, contrasta con el fortalecimiento de la unión de esta pareja. Norma pretende ignorar las actividades ilícitas de Rey, sus viajes a la selva son justificados por su actividad académica como etnobotánico. La relación que establece Rey con Adela en 1797, el niño fruto de esa relación, su captura y posterior asesinato, constituyen el clímax de la narración y aumentan la sensación de ausencia en los personajes, ya que

como afirma Liliana Wendorff (2009) “los eventos en Radio Ciudad Perdida están marcados por el indeterminismo” (p.119) El lector sabe que Rey ha sido asesinado, Norma desconoce hasta el final del relato la suerte de su esposo.

Como tema recurrente en la obra de Daniel Alarcón, la presencia de la radio en esta novela cobra vital importancia. Mientras en sus cuentos aparecen numerosas referencias a la radio, como subsidiaria de la acción, en la novela, la radio es el centro al que convergen los personajes y sus historias. El drama de la vida como espectáculo radial. La voz de Víctor, dispuesta para conmover con la lectura de su lista de desaparecidos, y la de la locutora Norma, para matizar el dolor de la audiencia.

La novela permite establecer conexiones con la historia reciente de Perú, su periodo de guerra y posguerra civil. Los procedimientos de los grupos en conflicto, las dimensiones geográficas, el impacto a las comunidades afectadas y las referencias temporales, recrean el pasado de una nación cuya constante fueron los levantamientos armados. “La historia del país estaba salpicada por episodios guerrilleros de diverso calibre: aquí y allá surgía alguna milicia harapienta impulsada por una ideología vacua o un resentimiento provinciano” (Alarcón, 2007, p.76). Una vez más la guerra entre el estado peruano y el grupo Sendero Luminoso durante los años 80, es el marco de las narraciones de Alarcón, la proyección novelística de un ambiente de posguerra tiene continuidad en su siguiente novela *De noche andamos en círculos* (2014). Personajes opacados por el miedo, conscientes de que “El lugar en que te toca nacer no es más que el primer lugar de donde huyes” (Alarcón, 2009, p. 129) ya que en 1797 de *Radio Ciudad Perdida* o Lima de *De noche andamos en círculos*, “marcharse era lo que se debía hacer para empezar a vivir” (Alarcón, 2007, p. 132).

2.3 El rey siempre está por encima del pueblo

Este es el segundo volumen de narraciones de Alarcón. En él encontramos nueve relatos, aunque algunos con un enfoque distinto al de la violencia política del Perú, todos transcurren en Latinoamérica y profundizan en las preocupaciones del autor: el desarraigo, la búsqueda de la identidad, la migración y el desapego existencial. Así, en *El rey siempre está por encima del pueblo* (2009), los deseos de marcharse, de salir del entorno provinciano impuesto por el origen familiar y la pertenencia a un pueblo distante de la capital, han acompañado al narrador desde sus primeros años, “cuando aún vivía en casa tramando alguna forma de escapar” (Alarcón, 2009, p. 12). Este anhelo constituye el hilo conductor del relato, hace que se aventure a la capital, tratando de marcharse a través del puerto, asumiendo una existencia provisoria como dependiente de un establecimiento cercano, guardando siempre la esperanza de salir del país. Las relaciones del narrador con su entorno se ven marcadas por el desapego, el rechazo al carácter provinciano que lo rodea. El trabajo, su nula posibilidad de progreso y el miedo a la violencia circundante, aumentan su frustración por no poder marcharse en uno de los muchos barcos que arriban al puerto. La paternidad, surgida inesperadamente de su relación con Malena, una joven de su pueblo, lo conduce de vuelta al lugar de origen, al punto de partida. Mediante la falsificación de un documento, logra obtener un puesto como guardia de seguridad, esperando siempre poder marcharse. En su cartera guarda una postal con la foto del dictador del país, ajusticiado cuatro años antes en la horca, con la inscripción “El rey siempre está por encima del pueblo” (Alarcón, 2009, p.9), como recordatorio de su lugar de origen, del anhelo de ser otro, en otro lugar.

En *República y Grau* (2009), el ritmo convulsionado del cruce de estas avenidas de la

capital peruana, es captado por la mirada de un niño de diez años, Maico, quien es obligado a mendigar por su padre en compañía de un ciego, bajo un pacto de partes iguales entre los adultos. Los ojos del niño recorren cada espacio como si fuera un espectáculo al que se viera obligado a asistir, incluso, a actuar en él como un falso mendigo:

El ciego llevaba un bastón de empuñadura roja y conocía bien el camino, pero una vez que llegaron plegó el bastón y lo dejó sobre la franja de césped que dividía las pistas. Sus pasos se hicieron vacilantes, y Maico se dio cuenta de que había empezado a actuar (Alarcón, 2009, p.30).

Así, “el brillo tétrico de los inservibles ojos pardos” (Alarcón, 2009, p.33) del ciego hacen parte de la puesta en escena en ese teatro de la supervivencia que llevan a diario los habitantes de la periferia en el centro de la ciudad, al igual que las reacciones violentas de su padre, quien “enojado era una escena digna de verse” (Alarcón, 2009, p.37) y el nuevo aspecto de mendigo — diseñado por el ciego— para el niño, hacen posible una representación en los escenarios de la vida. El relato condensa la violencia de la explotación infantil sustentada por un entorno social que valora el espectáculo.

El conflicto urbano de los asentamientos subnormales es recreado en *Los Miles* (2009) a través de una voz, que son miles de voces. El narrador se ubica en el lugar de los otros, los desposeídos de la ciudad que mediante la resistencia logran arrancar una franja a lo que la ciudad y el gobierno desechaban. Construyen sus vidas al margen de una sociedad que los excluye, adoptando para sí mismos una denominación incierta de su propia condición e identidad: *Los Miles*, en donde “cada calle es idéntica a la anterior, y cada casa, muy similar a la que venía enseguida” (Alarcón, 2009, p.87). Asimismo en *El puente*, este espacio geográfico es asumido desde lo incierto, tiene muchos nombres según

la perspectiva del observador o de “a quién se le pregunte” (Alarcón, 2009, p.52) y al cual “los únicos que conocen bien son quienes viven en él” (Alarcón, 2009, p.52), entre ellos, una pareja de ancianos invidentes: Ramón y Matilde, quienes trabajan como traductores al servicio de extranjeros y hombres de negocios y mueren trágicamente al caer de un puente derribado días antes por un camión cargado de lavadoras. El narrador, un jurista, sobrino de los ancianos muertos, rememora los vínculos familiares de su padre, recluido en un sanatorio, y su tío Ramón, quien le ha legado sus escasas pertenencias y “una parcela de terreno en un barrio sobre cuyo nombre nadie se ponía de acuerdo” (Alarcón, 2009, p.91). El contraste social se hace evidente, *Los Miles* y el resto de la ciudad, como dos mundos opuestos, se encuentran cuando una muerte ajena, solitaria, crea vínculos con los otros que viven en *Los Miles*.

En *El presidente Lincoln ha muerto* (2009), el desarraigo y la frustración vital de Hank, contrastan con las evocaciones de Manuel, el narrador, quienes despedidos de su trabajo se refugian en un bar. El relato se desarrolla en dos niveles: en el bar en el que la pareja de inmigrantes latinoamericanos sortea, quizás la última crisis de su relación, y las evocaciones del presidente Lincoln por el narrador, su relación amorosa idealizada, su asesinato. En este espacio, la reflexión sobre la identidad, la pertenencia y el conocimiento de la historia local se pone de manifiesto con la presencia de:

tres hombres, conectados por un confuso sistema de relaciones que delineaba la olvidada historia de la región: su colonización y conquista, y la explotación y repartición de sus riquezas. Había un cherokee solitario, un indio Caribe que apenas hablaba y un ex esclavo negro que trabajaba más que nosotros tres juntos” (Alarcón, 2009, p.134).

Ambos planos del relato son recorridos por la misma sensación de desplazamiento, de marginación existencial y afectiva que se condensan en la última línea: “No era esta la primera vez que me encontraba en una carretera oscura, a pie, sin lugar adonde ir” (Alarcón, 2009, p.137).

El presidente idiota (2009), es el título de la obra representada en la gira del grupo teatral Diciembre por los pueblos de la sierra. Narrado por Nelson, el joven actor aficionado que ve en la gira un escape a su frustración de marcharse a los Estados Unidos, el relato se presenta como una versión parcial de los eventos narrados en la novela, *De noche andamos en círculos*. La gira termina sin mayores contratiempos para todos los integrantes del grupo, mientras el recuerdo de la función en San Germán ante las luces alógenas de los cascos de decenas de mineros entusiasmados con el espectáculo, y el de una mujer que entona canciones de amor en quechua, marcarán la sensibilidad del narrador. Al revestir estéticamente los días de Nelson junto a los dos integrantes de Diciembre, el cuento deja un espacio para la reflexión en torno a lo que significa quedarse, pese a todo, tener que permanecer enfrentando un destino no planeado en el propio lugar de origen.

Con dos cuentos cortos se cierra el volumen: un breve relato sobre el miedo y la ansiedad de una madre y su hijo ante un juicio; y otro sobre las inesperadas reacciones que suscita la compra de un vibrador, son cuentos que indagan en la fragilidad de las relaciones humanas frente a los artefactos que los rodean. La evasión que proporcionan los juegos electrónicos a un joven a punto de enfrentar un juicio, en *El juzgado* (2009); y en *El vibrador* (2009), los deleites que puede producir este objeto sustituto de la pareja, sus efectos sobre la estabilidad y el amor.

2.4 *Los provincianos*

Temas ya abordados en cuentos como *Florida*, *Ausencia* o *El señor va montado sobre una nube veloz*, permiten establecer las relaciones intertextuales de la novela. No obstante la novela corta *Los provincianos* (2013), es el preludeo de *De noche andamos en círculos*.

Un viaje a la costa sur del país en compañía de su padre, se convierte para Nelson, el narrador, en la posibilidad de interpretar un papel largamente meditado: el de su hermano mayor que ha emigrado a los Estados Unidos, cumpliendo un sueño familiar que –como joven carente de perspectivas en un país que acaba de terminar una guerra civil– también es su sueño. El encuentro con un grupo de viejos conocidos de su padre, sus inoportunas preguntas en las que inevitablemente confunden al joven con su hermano, llevan a Nelson a su representación teatral en un escenario real con observadores reales, una decisión dramática que parte de sus reflexiones sobre el carácter teatral de los comportamientos humanos en sociedad. “Era algo que yo mismo estaba tratando de entender desde mi perspectiva de actor: cómo el público afecta una actuación, cuan distintos nos comportamos cuando sabemos que nos están observando” (Alarcón, 2013, p.14).

Nelson actuando como Francisco, el joven visitante de Estados Unidos, un extranjero para los provincianos, pone en tensión las ideas de estos hombres sobre el aquí, el lugar de origen con toda su fealdad y miseria y el allá, el norte, la lejana capital del país, y aún más allá, los Estados Unidos y sus prometedoras opciones de vida, de ser otro. Con la indiferencia propia del que conoce la lógica de los migrantes en Estados Unidos en donde “los mexicanos desprecian a los negros, y estos desprecian a los mexicanos. Los blancos desprecian a todos” (Alarcón, 2013, p.41), queda en el aire la afirmación de que “hay que extrañar el hogar, aunque sea un lugar terrible” (Alarcón, 2013, p.44).

Nelson mezcla la vida y la ficción, improvisa, recrea, transmuta su identidad para comprender las raíces de su drama: la esperanza de obtener la visa y marcharse, dejar atrás un lugar del que se siente dislocado, que no constituye una alternativa para su existencia, y esperar que con la visa también lleguen instrucciones para la vida. “Dónde encajaría yo. Qué haría conmigo una vez estuviera allí” (Alarcón, 2013, p.21).

Los personajes de *Los provincianos* anticipan las preocupaciones de la novela *De noche andamos en círculos*. La limitación de opciones que ofrece el lugar de origen, la posibilidad de ser otro, en otro lugar. La teatralización de la vida en un escenario natural en el que las identidades se entrecruzan evidenciando el desarraigo propio de unos sujetos dislocados.

2.5 De noche andamos en círculos

Según una afirmación de Daniel Alarcón, (Rohter 2013) la novela *De noche andamos en círculos* surgió como un ejercicio de imaginación que involucra su propia experiencia. Contar con una visa a los Estados Unidos desde los siete años es la realidad del autor, no contar con ella es el dispositivo de la ficción que lleva al personaje central, Nelson, hacia una migración alterna por el interior de su país, de la ciudad a la sierra y a la selva peruana en la gira de un grupo teatral; luego, hacia una riesgosa suplantación de identidad asumida desde la actuación. El personaje se debate entre el sinsentido de tener que quedarse y la imposibilidad de irse hacia el sueño americano planeado con tanta anticipación. Opta por emigrar de la ciudad en la que ha crecido, y más adelante se aclarará, emigrar de sí mismo a través de un juego teatral: la suplantación de un hombre muerto ante su madre enferma.

Con relación al título de la novela, el autor comenta:

El título se refiere principalmente a que la noche es más romántica que el día, más secreta, más oscura. La escena clave que afecta a Nelson, que lo lleva a donde termina, ocurre bajo una oscuridad. Pero también tiene que ver con un ritual que vi en la cárcel. Los reos de las cárceles de Lurigancho y Castro caminan por el patio del penal en círculos muy pequeños (Neyra, 2014, p. 5).

De noche andamos en círculos consolida las preocupaciones del novelista peruano, quien sigue el camino trazado en algunos de sus cuentos para situar su personaje principal, Nelson, un joven actor de teatro, en el extremo de su otredad: desarraigo de su lugar de origen, de su cultura, frustración de sus deseos de marcharse a Estados Unidos y carencia de oportunidades en cualquier lugar que se sitúe. Así, realizar un viaje al interior del país como integrante de un grupo teatral poco convencional, representa una migración de sí mismo. Su identidad se ve trastocada en un juego de suplantación al que lo conducen circunstancias de esta gira. Actuar para la obra y actuar para la vida es la dinámica en lo sucesivo para Nelson.

Personajes que se mueven en diferentes narraciones confluyen en la fallida gira del grupo teatral Diciembre representando la obra *El presidente idiota*, cuyo director, Henry Núñez, trata de confrontar un pasado asociado al conflicto de su país y sus dinámicas de violencia e injusticia. El drama interno de sus integrantes, marcado por el desamor y la violencia, termina con el encierro de Nelson en *Recolectores*, una cárcel para presos políticos y delincuentes comunes en la que también estuvo Henry Núñez, el director de Diciembre, acusado de terrorismo debido a sus actividades artísticas, guiones controversiales que revelan las prácticas de los que ostentan el poder y con los que se identifican “círculos superpuestos de jóvenes” (Alarcón, 2014, p.13) de variadas tendencias culturales pero

iguales en su condición de excluidos: melenudos, obreros, provincianos, alcohólicos, punks, entre otras. La novela profundiza en los conflictos personales que mueven a los actores, sus crisis de identidad, sus búsquedas siempre fallidas o desviadas. Viajar por el país o ser preso en una de sus cárceles altera la condición de estos sujetos que luchan por su reivindicación por medio del arte y terminan siendo presas del entorno pragmático de su condición cultural.

2.5.1 Sinopsis.

Nelson, un joven de veintidós años estudiante de teatro que soporta la frustración de no haber podido abandonar el país durante los años de la guerra, se presenta a las audiciones para la representación, por un grupo teatral llamado Diciembre, de la obra *El presidente idiota*, la idea es visitar los poblados más apartados del país en las cordilleras y la selva. La reciente ruptura con su novia Ixta y el fracasado intento de migrar a los Estados Unidos para reunirse con su hermano Francisco y llevar a cabo el “sueño americano”, llevan al personaje a pensar en opciones alternativas de alejamiento de su medio social. Presididos por Henry Núñez y con otro actor conocido como Patalarga, Nelson se integra a esta gira ya que es admitido para la representación de Alejo, el hijo del presidente idiota en la obra y en esa partida conoce el interior de su país como una sustitución de su verdadero anhelo de emigrar a los Estados Unidos.

Las historias personales de cada integrante del grupo son narradas en el transcurso de la gira, se alternan con las vivencias propias del montaje de una obra teatral en las provincias. Henry Núñez, el director y guionista, escapa de una existencia monótona. Luego del fracasado debut de esta obra quince años atrás, lo que le significó un encarcelamiento por instigación y

apología del terrorismo, habían cesado sus pronunciamientos en contra de las esferas del poder. La muerte de sus compañeros de presidio durante un motín en la cárcel de Recolectores dos meses después de haber recobrado la libertad —entre ellos Rogelio, con quien sostuvo una relación amorosa y quien participó con él en una representación de *El presidente idiota* en la cárcel—hacen que esta nueva gira represente una mirada a su pasado de dramaturgo controversial y actor.

Por su parte Patalarga, de quien se desconoce su verdadero nombre ya que él mismo prefiere olvidarlo, ve en la gira la posibilidad de escapar de la ciudad por un tiempo y volver a la sierra de donde había salido a los diecisiete años, una forma de sentirse joven otra vez, aunque siempre es consciente de la imposibilidad de escapar de la propia vida pese a que se intente ingresar al mundo de la obra teatral, según la consigna de Henry, su mejor amigo y director teatral.

Estos tres personajes parten de la ciudad siguiendo un itinerario trazado sobre un mapa del país, un viaje al mundo de la obra para escapar de sus propias vidas visitando pequeños pueblos de la sierra y caseríos en los que el sol apenas se asoma, luego a los valles de la ceja de selva, para retornar de nuevo a las alturas. Después de ocho semanas llegan a San Jacinto, el pueblo más grande de su itinerario. En una oficina de turismo cerrada encuentran un mapa de la región en el que Henry reconoce el nombre del pueblo de Rogelio, T—, distante a pocas horas de donde se encontraban, decide modificar la ruta y dirigirse allí con su compañía teatral, “como una forma de cortar con el pasado, de hacer las paces consigo mismo” (Alarcón, 2014, p.147).

Mientras el cambio de itinerario que conduce a *Diciembre* hacia T—, cumple con los deseos de alejamiento de Nelson que espera tomar distancia de sus frustraciones amorosas y

de realización personal fuera del país, para Henry representa el reencuentro con su pasado, con el pasado no conocido de Rogelio, su lugar de origen, su familia.

Para Henry, el viaje en autobús desde San Jacinto era en sí mismo un acto de valentía, una confrontación con un pozo de miedo particular que había evitado desde el día en que se despertó con la noticia de que su antiguo pabellón en Recolectores estaba ardiendo con todo el mundo dentro (Alarcón, 2014, p.158).

Una vez en el poblado cuyo nombre es omitido deliberadamente por el narrador, que afirma: “por una serie de razones, he decidido no incluir el nombre de este pueblo. Lo llamaré T—” (Alarcón, 2014, p.153), los integrantes del grupo notan el abandono de muchas viviendas, "la sensación de aislamiento" (Alarcón, 2014, p.156) que generan sus pequeñas dimensiones frente al paisaje exuberante del valle en que se encuentra. Indagando a los transeúntes Henry llega a la casa de Rogelio y allí se produce un encuentro que altera a doña Anabel, la madre del joven muerto en Recolectores, quien cree que su hijo aún vive y se encuentra radicado en los Estados Unidos desde hace diecisiete años. Su hermano Jaime ha creado esta ficción para su madre y la otra hermana, Noelia, quienes en la distancia de un pueblo tan alejado en el que es común que en cada casa alguien se haya ido y no se conozca más sobre él, no lo ponen en duda.

Esa noche se da la última función de Diciembre en su gira. La mejor representación ya que las emociones de los actores, sus dramas personales se manifiestan más que nunca en la obra. Jaime era un hombre acaudalado que mantenía en secreto la naturaleza de sus negocios. Su carácter violento se manifiesta al reclamar a Henry, después de la función, haber revelado a doña Anabel una verdad que la enfermaría. Exige que este se presente ante la anciana y se retracte, invente nuevas excusas que devuelvan a la mujer a la ficción de un hijo que trabaja

en las afueras de Los Ángeles y jamás ha pisado una cárcel en el país y menos ha muerto durante un bombardeo en la prisión.

Los tres integrantes del grupo teatral se dirigen a la mañana siguiente a la casa de doña Anabel. Y al dar inicio a la visita, Nelson, quien ingresa primero a la casa, es recibido por la anciana como si fuera el mismo Rogelio. Esto da lugar a la suplantación espontánea de Nelson, la suplantación de una identidad que surge como parte de un ejercicio actoral. Reemplaza a Rogelio en la conciencia de la anciana quien en su alegría de ver de nuevo a su hijo ausente, no da espacio a la retractación. De allí en adelante, ante la aceptación de Jaime y un acuerdo económico, Nelson se quedaría a representar al hijo muerto hasta que la anciana se recupere y sea prudente partir. Henry y Patalarga deben dejar a Nelson en T— y con esto el sueño de revivir a *El presidente idiota*, llega a su fin. Ahora Nelson debe enfrentar solo la decisión dramática surgida de la espontaneidad de asumir la vida como una actuación, entrar al mundo de una familia que ha sido separada por la misma dinámica de migraciones que hacen de T— un pueblo fantasma.

La vida de Nelson haciendo el papel de Rogelio transcurre entre la monotonía de las conversaciones con doña Anabel, sus lapsus temporales, sus incoherencias mezcladas con expresiones de cariño, sus diálogos con Noelia, quien lo instruye en detalles de su papel y las anotaciones en su diario, en donde en los primeros días registra: "Esta vez la gira realmente me ha sorprendido. Se ha convertido en mi propia pieza teatral, en la que soy el único actor." (Alarcón, 2014, p. 226).

El pacto inicial de una semana a cambio de una suma de dinero considerable, estimando las irrisorias posibilidades de ganancia en la gira, se prolonga y la paga nunca llega. A los veinte días Nelson se desespera y comete errores que ponen en riesgo su representación. Por

su parte, en la ciudad, su exnovia Ixta embarazada empieza a tener dudas sobre su actual pareja, Mindo, un joven pintor de los suburbios poco apto para la paternidad. Sus conversaciones telefónicas con Nelson hacen que este entre en un periodo de tensión por querer volver, por recuperar su vida en la ciudad. Una mañana anuncia sus deseos de marcharse y doña Anabel entra en una crisis nerviosa que se agrava al escuchar a Noelia llamar a Nelson por su nombre, no por el de su hermano Rogelio que representaba. En su angustia la anciana cae y se golpea con el piso de piedra, al tratar de levantarla Nelson es ya otro para doña Anabel que dice no conocerlo.

En este momento del relato hace su aparición el narrador en la historia, el joven Solis, contemporáneo de Nelson, quien se hallaba en T— acompañando a sus padres que viven frente a la casa de doña Anabel y su familia. Habla con Nelson quien había sido enviado por Noelia a buscar a la madre del narrador quien podría ayudar frente al accidente. Conoce a Nelson e intercambian algunas palabras antes de que este abandone definitivamente el pueblo, sin esperar el desenlace del accidente, que de una u otra forma había desencadenado y que termina con la muerte de la madre de Rogelio.

Nelson inicia el viaje de regreso a la capital, no lleva consigo ninguna de sus pertenencias, el diario con todos sus apuntes sobre la gira queda en la casa de Rogelio y servirá como fuente para la reconstrucción de la historia que hace el narrador. Una semana después se reúne con sus amigos en el viejo teatro y relata los acontecimientos de las últimas tres semanas. La preocupación general gira en torno a Jaime y su predecible violenta reacción. No obstante es con Mindo con quien se produce un encuentro. "La llegada de Nelson a la ciudad había coincidido con una terrible constatación por parte de Ixta: que ella y Mindo no estaban destinados a seguir juntos" (Alarcón, 2014, p.300).

Un último encuentro de los examantes y amigos genera la búsqueda de Mindo a Nelson, despierta sus celos. Los dos hombres se dirigen al Wembley, el célebre refugio de Diciembre, y una tensa conversación en medio de tragos termina con una riña en medio de la calle. Para ese entonces ya Jaime había enviado a alguien a seguir a Nelson y es en esa fría noche, mientras caminan por la plaza, que de una camioneta descienden dos hombres que los atacan. Ambos huyen del lugar, Nelson en busca de sus compañeros y Mindo en la dirección opuesta. A la mañana siguiente el cuerpo de Mindo es encontrado en un recoveco de la calle, junto a una puerta, con cinco heridas de arma blanca en el estómago y el pecho (Alarcón, 2014).

Luego de una breve investigación que considera todos los pormenores del triángulo amoroso entre Ixta, Mindo y Nelson, pero ignora totalmente los sucesos de T—, Nelson es condenado a quince años de prisión y llevado a la cárcel de Recolectores acusado de haber asesinado a la pareja de Ixta en la noche de su último encuentro.

2.5.2 El narrador.

La narración es el resultado de una investigación emprendida por un natural de T— ya emigrado, el joven Solis, contemporáneo de Nelson quien se entrecruza con su historia mientras pasaba una temporada al lado de sus padres en su pueblo de origen. Es sorprendido cuando acuden a su puerta en busca de ayuda para una vecina que se ha accidentado: la señora Anabel. Es Nelson quien llama a la puerta en busca de su madre y a quien acompaña durante sus últimos momentos en T—, antes de que este escapara provocando una conmoción en la familia de doña Anabel. Debe dar explicaciones acerca de

alguien a quien apenas conoció pero que arrastra consigo una historia de desencuentros que transformaron su vida. Sin embargo el narrador se siente fuertemente identificado con Nelson. Pertenecen a la generación que “pasaba mucho tiempo en espacios interiores” (Alarcón, 2014, p. 36) afectada por el conflicto interno del país y sus señales de violencia e inseguridad: desplazamientos, apagones, explosiones en sitios concurridos, inestabilidad política y consecuencia de ello anhelos de marcharse.

Observando una antigua fotos de Nelson, apunta: “Yo también crecí en esta ciudad. Yo también fui alguna vez un niño de cabello castaño, piernas delgadas y pecho escuálido” (Alarcón, 2014, p.152). Es también un sujeto cultural en el que se integran los mismos valores, miedos, modos de ver y sentir el entorno, de cuestionarlo o tratar de entenderlo, por ello soporta los comentarios de sus compañeros de oficina acerca de su origen provinciano ya que “era obvio que todos teníamos orígenes parecidos, que todos teníamos relaciones similarmente tensas con nuestras familias y con nuestro legado cultural” (Alarcón, 2014, p. 356).

Destaca la posibilidad del propio destino en el de Nelson. El paralelo entre el chico que pudo salir de la provincia,¹ acceder a un empleo en la capital, desempeñar una labor artística con cierto éxito² frente al otro que fracasó en todos sus intentos de realización personal y social. “Nelson, un joven con el que yo no había pasado más de una hora pero al que casi había llegado a sentir como una versión de mí mismo” (Alarcón, 2014, p.292).

¹ En el contexto de la producción del autor, la provincia se entiende como un símbolo del atraso cultural, producto de las limitaciones para acceder a ella.

² El narrador se presenta como escritor y periodista.

La historia de Nelson como objeto de su investigación incluye fuentes tan diversas como: grabaciones de programas radiales en los que se escucha la voz de Henry Núñez durante el auge de Diciembre en los años ochenta; los apuntes personales del dramaturgo, luego de su reclusión; el diario que Nelson escribió durante la gira y su desenlace en casa de doña Anabel; entrevistas con los personajes involucrados o cercanos a la historia, fotografías, visitas a los lugares en los que ocurrieron sucesos decisivos para el curso del relato, incluida la cárcel de Recolectores, en la que, en el capítulo final, tiene un último encuentro con Nelson, ya transformado en un nuevo sujeto por el encierro y la exclusión social.

3. Sujetos transculturales en de noche andamos en círculos

La amplitud conceptual de lo que se conoce como cultura, se problematiza en su relación con los individuos representados en la novela de Alarcón. Aspectos como la posesión de una nacionalidad, la pertenencia a un territorio geográfico, la aceptación de una forma de vida creada por el entorno en el que se debe existir, y la voluntad de la migración como posibilidad de transformación personal, generan las tensiones de los personajes que ven en la opción de trasladarse físicamente fuera de su cultura, una manera de transformar su propia existencia: migrar no solo del territorio sino del modo de vida propio de su entorno, migrar de sí mismos. Esta postura implica consideraciones sobre lo que se asume como identidad cultural en el contexto de la novela, que es el contexto latinoamericano de la última década.

La crítica literaria latinoamericana ha vislumbrado la creciente transformación del concepto de identidad cultural en la narrativa contemporánea. Superado el costumbrismo y los enfoques regionalistas de las obras, en donde se buscaba la esencia de una identidad propia del ser latinoamericano, la narrativa del continente se hace más consciente de que la diversidad de influencias culturales genera una sociedad *transcultural*, es decir, un entorno en el que conviven distintas formas de vida, de organización social, de comunicación y expresión artística, en donde las fronteras se desdibujan con facilidad ya que la condición de estos países es heterogénea en su esencia histórica. Para Todorov (1998) “los pueblos no son conceptos abstractos, presentan al mismo tiempo semejanzas y diferencias entre sí” (p.106). Semejanzas y diferencias de orden cultural que se acentúan en el contexto latinoamericano que se debate permanentemente en las distintas formas que adquiere el concepto de identidad.

De esta manera los sujetos que intentaban develar la identidad latinoamericana a partir de la lectura de las obras del boom, hurgando en la esencia de los personajes, los arquetipos de lo nacional o lo propio, de esa “peculiaridad diferencial de nuestro ser y conciencia y la fraterna unidad de los pueblos al sur de Río Bravo” en palabras de Cornejo Polar (2003, p.6), se empezaron a encontrar con que en estas obras y en las que les siguieron cronológicamente, los sujetos representados expresan más que un único enfoque cultural, se encuentran marcados por una transculturalidad, lo que hace más comprensible su relación con el entorno cultural que los rodea.

Finalizando el siglo XX sigue siendo un imperativo, tanto de la crítica como de la producción literaria latinoamericana, la indagación por la identidad cultural. Cornejo Polar propone la noción de “*migraciones y sus derivados*” como una categoría de análisis que permite la interpretación de amplios segmentos de la literatura latinoamericana, caracterizada por su heterogeneidad. El autor rastrea en textos antiguos (como los yaraví de origen incaico), y en autores clásicos de la literatura peruana (Vallejo, Arguedas), la añoranza y el carácter nostálgico que adquiere el tratamiento de la migración.

Wolfgang Welsch (2011) señala que:

las culturas contemporáneas se conectan y se entretajan fuertemente entre ellas. Las formas de vida ya no terminan en las fronteras de cada cultura (las supuestas culturas nacionales) sino las transgreden, se pueden desviar también a otras culturas (...) A nivel interno, las culturas contemporáneas se caracterizan en gran medida por su **hibridación**. En cualquier país, los contenidos culturales de otros países tienden a convertirse en contenidos internos (p.15).

Así, en una descripción de la ciudad se pueden observar copias pintorescas de íconos culturales foráneos:

Había una réplica en miniatura de la Estatua de la Libertad, un poco más voluptuosa que la original, de coqueta sonrisa y usando lentes de sol; también una réplica de la Torre Eiffel, con su aguja de metal brillando en medio de reflectores. Unas cuadras más allá un molino de viento semioperativo presidía una sala de bingo llamada Don Quijote (Alarcón, 2014, p.41).

Este espacio en el que se sitúan las acciones permite la aparición de un sujeto que se construye a partir de distintos patrones culturales — ocasionados por un acceso cada vez más sofisticado los medios de comunicación— rompiendo con una concepción tradicional que relaciona cultura con nacionalidad o pertenencia. En la obra de Daniel Alarcón hay una tendencia hacia la representación de sujetos transculturales. Concretamente en la obra *De noche andamos en círculos*, son los integrantes del grupo teatral Diciembre: Henry Núñez, su director y guionista, y Nelson, el joven actor sobre quien giran las acciones, quienes expresan de manera consciente una transformación interna producida por el choque con un entorno cultural que repudian, pasan de cuestionar su entorno, a la migración como alternativa de construcción cultural propia y en ese recorrido son absorbidos por la violencia y la otredad que generan la irrupción en diferentes espacios y la interacción con los otros que allí habitan.

El presente estudio aborda principalmente las relaciones que tejen estos dos personajes y el narrador, “joven Solis”. Este, desde una instancia distinta, se involucra en la historia como una voz transcultural que ordena los datos obtenidos en su proceso investigativo, se muestra

como uno más de esos sujetos que mantienen “relaciones similarmente tensas” (Alarcón, 2014, p.356) con sus familias y con su legado cultural.

En la novela se abren espacios para que transiten diversos sujetos, contruidos a partir de una mirada problematizadora del entorno. El dramaturgo Henry Núñez comparte con Nelson la inestabilidad cultural. Su historia personal se encuentra marcada por el desarraigo: el encarcelamiento a causa de sus posturas ideológicas, el asesinato de sus amigos en la cárcel, la separación de su esposa e hija, sus anhelos frustrados de reivindicación a través del arte; una cadena de fracasos lo conduce al abandono definitivo de su carrera, a refugiarse en un trabajo rutinario y anónimo como taxista o profesor de escuela. “La distracción mecánica de no pensar mientras conducía era algo terapéutico, y las calles vacías y a veces sombrías le resultaban tan familiares que no podían sorprenderlo. En un buen día, podía evitar pensar acerca de su vida” (Alarcón, 2014, p. 19). Una vez afuera de la cárcel se margina voluntariamente de los entornos sociales que antes frecuentaba y solo al tratar de revivir su último guión, abandona su ostracismo hacia un último fracaso.

3.1 Nelson como sujeto cultural

Se parte de que “La creación de capacidades culturales y la inscripción en una cultura forman parte del crecimiento personal del individuo” (Welsch, 2011, p.11). En la novela, Nelson, un joven de veintitrés años estudiante de teatro, se presenta para la gira de un grupo teatral. Una vocación actoral en la que la realidad y la ficción hacen parte de su visión de mundo lo capacitan para entrar al universo de *El presidente idiota*, la obra que será representada en los pueblos más pobres y alejados de la capital. Las relaciones centro —

periferia, ciudad— provincias, cultura letrada —cultura oral, realidad— ficción, entran a constituir el universo de la gira y a definir la actuación de Nelson desde su inicio.

Antes de la gira el proyecto existencial de Nelson se centraba en su traslado a los Estados Unidos. Espera impacientemente su visa para así poder reunirse con su hermano Francisco quien emigró a los Estados Unidos en 1992. A partir de ese momento se da inicio a la espera, al anhelo de marcharse que se pospone día tras día: “un visado estadounidense llegaría pronto, o eso le habían dicho, para llevárselo lejos, rumbo a un nuevo comienzo” (Alarcón, 2014, p.35). Sin embargo este documento nunca llegará y tras la muerte de su padre el proyecto es cancelado definitivamente, dejando al protagonista ante la perspectiva de una vida que no quería, en un lugar al que no siente pertenecer. En palabras de Elías, uno de sus amigos del Conservatorio: “—Él siempre cultivó cierto aire de superioridad, una sensación de no pertenencia, de destacar por sobre los demás, (...) siempre se comportó como si no fuera uno de nosotros” (Alarcón, 2014, p. 260). El desarraigo que expresa genera la diferenciación y el rechazo de los elementos de su propia cultura, con el fin de adoptar o pretender ser adoptado, por otra cultura en la que deposita sus anhelos de futuro y realización personal. Nelson expresa una forma de migración cultural que se constituye en el eje de la narración.

La gira que Diciembre emprende hacia los pueblos más distantes de la sierra, al oriente del país y luego hacia los poblados al borde de la selva, es asumida por Nelson como una migración alternativa, la posibilidad de estar varios meses lejos de casa, de su familia y entorno social, también de la mujer con quien ha roto una relación amorosa, Ixta, quien es ahora la mujer de otro hombre y de quien espera una hija.

Las provincias, esa era otra de las cosas que Nelson había logrado comprender. No importaba donde uno fuera, ni cuán lejos hubiera viajado dentro de la extensa serranía, las provincias siempre quedaban más lejos. Era imposible llegar a ellas. No estaban aquí — *nunca aquí* —, siempre un poco más allá (Alarcón, 2014, p.118).

Lugares en los que, a la sensación de aislamiento, se suma la de estar “al margen del tiempo” (Alarcón, 2014, p.156).

La situación política y de violencia que atraviesa su país hace que los jóvenes de su generación se marginen, habitando espacios cerrados e iluminados por velas, debido a los continuos ataques urbanos y voladuras de torres eléctricas por parte de grupos insurgentes presentes en el país, “años ansiosos” (Alarcón, 2014, p.18) en los que lo más conveniente resultaba ser abandonar el país y los que podían marcharse, lo hacían. “El inicio de su adolescencia coincidió con los años duros y sombríos de la guerra, cuando la vida se veía estrangulada por la violencia, cuando las familias seguían sus rutinas en un estado de aprensión constante” (Alarcón, 2014, p. 35). Nelson decidió pensar sobre sí mismo como alguien en tránsito (Alarcón, 2014) para quien la visa americana era solo cuestión de espera. De allí que el reconocimiento de su entorno cultural le resulte dificultoso. Su transculturalidad pasa por la formación actoral que recibe en el conservatorio de la ciudad, los discursos radiales de su infancia, el cine y la cultura angloamericana a la que aspira acceder. Sus comentarios a favor del mundo académico europeo son calificadas como “colonialismo cultural” (Alarcón, 2014. P.60) por el dramaturgo Henry Núñez, director del grupo teatral Diciembre. Durante la gira esta posición se verá afectada al tener contacto con un entorno desconocido de su propio país, las poblaciones de la sierra y la selva peruana.

Para una aproximación al desacomodo socio cultural de Nelson, se parte de la definición — una de tantas posibles— de cultura propuesta por Edmond Cross (2003): “La cultura puede ser definida como el espacio ideológico cuya función objetiva consiste en enraizar una colectividad en la conciencia de su propia identidad” (p.11). La problemática de este sujeto cultural, tomado de la ficción literaria, es la negación a ser conminado en el seno de una representación colectiva, la carencia de lazos identitarios que lo sitúen como parte de una colectividad. En la constitución del personaje se asume la cultura en las dos dimensiones mencionadas por Welsch (2011): cultura como contenido y cultura como extensión.

Existe el significado con respecto al contenido de cultura, es decir la cultura como concepto colectivo para designar prácticas mediante las cuales los hombres crean una vida que les caracteriza. Este significado incluye la rutina diaria, competencias, convicciones, modales, regulaciones sociales, visiones de mundo y semejantes facultades. Por otra, al hablar de “cultura” imaginamos una extensión geográfica, nacional o étnica de esas prácticas. En este caso, la “cultura” se refiere a la extensión del grupo o de la sociedad o de la civilización) caracterizado por los respectivos contenidos o prácticas culturales (p.11).

La noción de sujeto cultural, tomada de Cross (2003), se problematiza cuando el crítico expresa que “el sujeto no se identifica con el modelo cultural, al contrario, es ese modelo cultural lo que le hace emerger como sujeto” (p.22), por tanto Nelson representa un sujeto que rechaza y cuestiona su condición cultural a cambio de la construcción provisoria de una identidad. Se concibe como sujeto cultural a partir de la negación, no obstante se plantea una recreación de su identidad a través del arte. Los anhelos de marcharse y ser otro en otro lugar, suponen la adquisición de una interdiscursividad que

lo ponga en diálogo con la cultura a la que aspira acceder. Francisco, el hermano mayor de Nelson, quien vive ya en los Estados Unidos, es el encargado de tramitar la visa y alimentar los anhelos de su hermano, “mucho antes de su partida vivía como si ya se hubiera marchado. Como si su familia —madre, padre, hermano— apenas importara” (Alarcón, 2014, p.15). La infancia de Nelson se ve marcada por la partida de su hermano y su posibilidad de irse entra en un compás de espera “un visado estadounidense llegaría pronto, o eso le habían dicho, para llevárselo lejos, rumbo a un nuevo comienzo” (Alarcón, 2014, p.35). Aprende un inglés “más que aceptable” (Alarcón, 2014, p.38) con el fin de acceder, desde la lengua, a un espacio cultural diferente al propio y renegando así, en parte, de su herencia cultural.

Acercarse a lo diferente, lo opuesto, a un espacio vedado a la identidad, supone un ejercicio de interpretación, que en el caso de Nelson pasa por cuatro etapas: el anhelo de marcharse bajo una perspectiva positiva; la negación y necesidad de quedarse, perspectiva negativa; el reconocimiento de lo otro en su propio país y la construcción de lo otro en sí mismo. En este proceso la identidad del sujeto se ve alterada. La anhelada identidad latinoamericana se diluye en las múltiples formas de su interpretación, operándose la transculturalidad, concepto tomado de Fernando Ortiz y actualizado en los estudios literarios a partir de la obra de Ángel Rama en los años ochenta y recientemente en enfoques de crítica intercultural como los ensayos de Wolfgang Iser (2011) y Friedhelm Schmidt-Welle (2011).

Las marcas externas de identificación: mimetismo, imitación, roles sociales y lenguaje, se ajustan a la vocación actoral del personaje, quien escapa de sí mismo mediante decisiones dramáticas. Sucesos ligados a la actuación frente a situaciones reales ya se

habían desarrollado en la novela *Los provincianos*, allí, Nelson, asume la identidad de su hermano, crea una ficción de su regreso a la provincia de origen, trayendo consigo los triunfos económicos y culturales alcanzados en los Estados Unidos. El discurso de Nelson pasa por el tamiz de los relatos de su hermano desde la distancia y causa molestia en “los provincianos”, habitantes del pueblo, quienes perciben la condición de otredad en uno de los suyos.

Estas cosas son importantes para nosotros. Te parecerán folclóricas, o graciosas. No nos ofende la forma en que nos miras. Estamos acostumbrados a la mirada antropológica. Nos das pena porque no entiendes. Aquí hacemos las cosas de una cierta manera. Tenemos tradiciones (dirigiéndose a Manuel) ¿Cuánto sabe tu hijo sobre nosotros? ¿Sobre nuestro pueblo? ¿Le has enseñado nuestras costumbres? (Alarcón, 2013, p.43).

Pero la gira con Diciembre plantea nuevos desafíos para el personaje. Pasa por descubrir que “¡no había visto nada del mundo! ¡Ni siquiera su propio miserable país!” (Alarcón, 2014, p.53), que el paisaje de la montaña es el más hermoso que ha visto en su vida (Alarcón, 2014), a preocuparse por “la absoluta miseria de su entorno, el terrible estado de las carreteras, las lluvias implacables y el frío intenso” (Alarcón, 2014, p.116). Aprende a masticar hojas de coca, (Alarcón, 2014), pero ante todo empieza a comprender la esencia de las provincias, el hecho de que “no importaba adonde uno fuera, ni cuán lejos hubiera viajado dentro de la extensa serranía, las provincias siempre quedaban más lejos. Era imposible llegar a ellas. No estaban aquí —*nunca aquí*—, siempre un poco más allá” (Alarcón, 2014, p.118). Lugares en los que, a la sensación de aislamiento, se suma la de estar “al margen del tiempo” (Alarcón, 2014, p.156).

La perspectiva que aporta la gira solo confirma los deseos de irse al destino prefijado, Nueva York o California, (Alarcón, 2014). La ruptura con Ixta, su novia citadina, y la noticia de que esta se encuentra embarazada de otro hombre, hacen que desee con mayor fuerza escapar de su vida en la ciudad. “Estaba huyendo. Quería poner distancia entre él y las noticias que lo habían perturbado tanto” (Alarcón, 2014, p.154). Con esta ruptura se aleja la posibilidad de una existencia diferente junto a ella, “una vida distinta que podía ser la suya” (Alarcón, 2014, p.163) se escapa con ese embarazo. Sin embargo es la llegada a T—, el pueblo de origen de Rogelio, excompañero y amante de Henry Núñez muerto en la cárcel de Recolectores, el comienzo de la definitiva actuación para Nelson.

Los acontecimientos que marcan este giro en los proyectos del personaje, están ligados a la historia del presidio de Henry Núñez, diez años atrás, cuando fue acusado de instigación al terrorismo a causa de la obra *El presidente idiota*, la misma que se representa en esta nueva gira. El director fue encarcelado por varios meses y en el presidio conoció a Rogelio, quien moriría poco después durante un motín en la cárcel.

El punto culminante de la gira de Diciembre se da en T— un poblado que no estaba incluido en el itinerario pero que resulta poderosamente atractivo para Henry Núñez. Conocer más acerca de la vida de su compañero de presidio y amante, Rogelio, arrastra al pequeño grupo, y en especial a Nelson hacia una representación que modifica su esencia identitaria ya que asocia negativamente actuación con suplantación. Lo que Nelson realiza de manera espontánea como ejercicio teatral frente a una madre que extraña a su hijo, ya muerto, pone en marcha la idea ya clásica de la vida como representación en una sociedad contemporánea que se alimenta del espectáculo. Las imposturas propias de sujetos que se sienten observados, que asumen conscientemente un rol para sobrevivir en su medio social.

3.2 Nelson, sujeto clausurado

Como ya se ha mencionado, el título de la novela alude a un ritual realizado por los reclusos observado por el autor en la cárceles de Lurigancho y Castro (Neyra, 2014). Quienes de noche caminan en círculos alrededor del patio como forma de evasión o simple ejercicio corporal previo al descanso nocturno. En la novela este ritual es mencionado en el marco de las vivencias de Henry en la cárcel: “cada noche en Recolectores, los amigos se juntaban en pares y caminaban en círculos alrededor del patio de la cárcel, consolándose, intercambiando confesiones, haciendo todo lo que se les ocurría para imaginar que estaban en otro lugar (Alarcón, 2014, p.130). Por ello el presidio, como lugar de muerte y marginación, ocupa un lugar destacado en la narración. Henry Núñez, Rogelio y finalmente Nelson, son reclusos en la cárcel por diversos motivos, pero para cada uno de ellos este encierro simboliza su anulación como sujetos.

Tanto para el director de Diciembre como para Nelson la cárcel acalla y margina. En el primero está asociada a la muerte de su compañero de celda y luego amante, Rogelio en sucesos que se narran al inicio de la novela: “En enero, como respuesta a un levantamiento de reclusos, dos de las secciones más problemáticas de Recolectores fueron arrasadas, bombardeadas y quemadas por el ejército; y los hombres que habían integrado el elenco de *El presidente idiota* murieron en el ataque” (Alarcón, 2014, p.16).

El encarcelamiento de Nelson es el resultado de una cadena de sucesos infortunados a partir de la gira y de la “actuación” que lleva a cabo en T— ante la madre de Rogelio. Luego de tres semanas desempeñando este papel, el joven decide partir sin mayores explicaciones a quien lo reconoce como su madre, doña Anabel. La mujer entra en crisis y

en su desespero cae al suelo golpeándose fuertemente la cabeza. La actuación se interrumpe y Nelson intenta recobrar su vida alejándose del pueblo sin medir las consecuencias de esta ruptura para la anciana. La muerte de la mujer suscita la venganza por parte de Jaime y ya en la ciudad, más de una semana después, los hombres que envía confunden a Nelson y en su lugar asesinan a Mindo, el esposo de Ixta, mientras los dos hombres debaten los pormenores de su triángulo amoroso. La muerte de Mindo es adjudicada, casi de inmediato a Nelson las circunstancias previas lo acusan, su ubicación en el lugar de los hechos, la disputa amorosa que enlaza a estos dos hombres en la desgracia.

Nelson es condenado a quince años de prisión. El narrador comenta: “Estuve presente el día de la sentencia en febrero de 2003, dos años completos después de las audiciones que le habían cambiado la vida” (Alarcón, 2014, p.362). Y es que la cárcel tiene efectos devastadores sobre la integridad, no solo física sino social, identitaria y cultural del personaje. Nelson, encarcelado a temprana edad, se transfigura en Rogelio bajo esa condición que los identifica. “Dejé de interpretar a Rogelio hace mucho tiempo, y, sin embargo, aquí me tienes” (Alarcón, 2014, p.364) le confesó a Patalarga durante una visita. Para el narrador, quién se entrevista con Nelson tres años después de dictada su sentencia, la transformación de Nelson es palpable: “No quedaba nada adolescente en él, ninguna veleidad, ninguna extravagancia. Su rostro había perdido la juventud, la cual había sido reemplazada por algo más duro y más determinado” (Alarcón, 2014, p.368).

3.3 Violencia y otredad

El conflicto interno peruano que se desarrolló durante aproximadamente veinte años, entre 1980 y 2000, ha sido abordado por una nueva generación de autores de este país, destacándose

los nombres de Santiago Roncagliolo y Daniel Alarcón, quienes han sido clasificados como integrantes de la generación disidente³(Neyra, 2008) y quienes, según María Elena Torre (2015), “siguen la tradición latinoamericana en cuanto a preocupaciones y motivos medulares” (p.88). En el prólogo de una antología que agrupa veinte relatos de autores latinoamericanos titulada: *El futuro no es nuestro*, Diego Tellez Paz (2010) afirma:

En muchos de estos relatos son las diferentes manifestaciones de la violencia, tanto en las relaciones interpersonales como a partir del difícil proceso de convivencia cultural, social y política de naciones altamente desiguales, las que forman o complementan el nudo general de los conflictos. (Torre, 2015, p.89).

Autores que abordan las secuelas de la guerra en los sujetos que vivieron el conflicto o sus repercusiones en la sociedad. Esto se justifica porque:

las experiencias de vida vinculadas al fenómeno de la violencia encuentran en la literatura modos singulares de simbolización y puesta en relato, y dichas experiencias articuladas con los procesos histórico-sociales nos permitirán entrever la situación de enunciación desde una determinada posición, locación y memoria. (Torre, 2015, p.86).

En el caso de Daniel Alarcón, estos sujetos son jóvenes como Nelson o Solis, el narrador de *De noche andamos en círculos*, quienes incorporaron en su experiencia vital las repercusiones de la guerra: los toques de queda, los apagones a causa de la voladura de torres eléctricas, el temor a las explosiones en la calle. “El hecho de que alguien pudiera siquiera ir al interior del país aún asombraba: durante la guerra buena parte del país había sido zona de emergencia, demasiado peligrosa para viajar” (Alarcón, 2014, p.31) Estos jóvenes intentaron en la migración su

³ Esta denominación surge a partir de 2004 cuando en Lima hacen su aparición nuevas editoriales independientes y jóvenes autores que tendrían en común su distanciamiento con los autores de la década de los noventa y que fueron agrupados en una antología que recoge relatos de veinte autores realizada por Gabriel Ruiz-Ortega bajo el nombre: Disidentes.

construcción como sujetos. Para Nelson, “El inicio de su adolescencia coincidió con los años duros y sombríos de la guerra, cuando la vida se veía estrangulada por la violencia, cuando las familias seguían sus rutinas en un estado de aprensión constante” (Alarcón, 2014, p.36) Sin embargo, no son solo las manifestaciones de la violencia política o del posterior control estatal las que se destacan en la obra, también la violencia prosaica de los traficantes de droga y sus secuaces hace su aparición en el contexto de la novela, que es el de otras naciones latinoamericanas que ven el surgimiento del personaje que ejerce la violencia motivada por el dinero, el asesino a sueldo pagado con dinero del narcotráfico.

Así, en la novela se transita desde una forma de violencia ejercida por el Estado en su desbocada persecución al terrorismo, las marcas de esa persecución y la memoria de una confrontación armada que llegó hasta los límites de la ciudad y fue repelida por el Estado a sangre y fuego, hacia la particularización de una acción violenta, (el asesinato de Mindo adjudicado a Nelson) que culmina con la supresión de Nelson como sujeto cultural, al ser recluido en la cárcel y operarse en él otra transformación en su condición de sujeto en la cultura.

En la raíz de su deseo de migrar de su país está el temor producido por un ambiente de guerra en la ciudad, de la cual los que pudieron se habían marchado durante la guerra.

Las noticias de finales de la década de los ochenta y principios de los noventa nunca dejaban de proveer alguna anécdota sombría y precautoria protagonizada por familias como la propia, ahora sumidas en una tragedia inenarrable. Hombres y mujeres desaparecían; les disparaban a los policías; el aparato estatal se tambaleaba (Alarcón, 2014, p.36).

Al finalizar el siglo XX la sociedad peruana experimenta un letargo dirigido por el Estado

para acallar las secuelas de la guerra, la normalidad de un orden recién establecido da por terminada una década de conflicto interno que dejó más de 63000 víctimas. (Roncagliolo, 2007). Al despertar el siglo XXI, la violencia política en Perú parece una historia acabada. La captura de Abimael Guzmán en 1992 fue el último golpe a la organización que a partir de allí comenzó a desmoronarse. Las nuevas generaciones crecieron sin que se les recordaran los estragos de la guerra.

Este contexto de apariencias gubernamentales ha dejado atrás la conciencia directa de la guerra, y aunque en *De noche andamos en círculos* no hay ninguna alusión directa a la guerra interna que enfrentó el Estado peruano contra el grupo Sendero Luminoso, las acciones se enmarcan en una época signada por hechos que guardan profundas similitudes con los vividos en el país suramericano, “una época en la que el teatro se improvisaba como respuesta frente a titulares aterradores, cuando pronunciar una línea de diálogo con una escalofriante sensación de miedo no requería actuar”(Alarcón, 2014, p.41).

Aparece la denominación de los *terrucos* para referirse a los insurgentes, vistos en las poblaciones como portadores de una cultura diferente, un sistema político que desean imponer por la fuerza. Así en Corongo, uno de los poblados que visitan durante la gira, un anciano, tío de Patalarga, menciona su contacto con ellos:

—Y entonces esos chicos, esos rufianes, aparecen trepados en la parte de atrás de una camioneta, con pañuelos amarrados y oliendo mal. Levantan una carpa en la plaza sin pedir permiso a nadie. Ponen su música rock en un equipo de sonido portátil. Usted pensará que aquí somos primitivos, pero así sucedió. Mi ayudante (Dios lo bendiga, ahora vive en el extranjero) me dice: «¡Son ellos!»». «¿Son quiénes?»», le pregunto. «¡Los terrucos!»» (Alarcón, 2014, p.117).

De igual manera están presentes en la cárcel en la que son reclusos Henry Núñez y Nelson. Terrucos y delincuentes comunes ocupan espacios diferentes del presidio. “Los terroristas que se encontraban justo al otro lado de la cerca alta del Pabellón Siete, cantaban sin parar, y muchos hombres se quejaban de que sus familias tenían miedo de ir a verlos” (Alarcón, 2014, p.214). Aunque la cárcel de Recolectores es un lugar para morir tanto para los presos políticos como para los delincuentes comunes, de hecho todos los compañeros de presidio de Henry murieron cuando el patio en el que se encontraban fue arrasado por el ejército para controlar una revuelta que allí se presentaba, “Ninguno de los que lo habían vivido con él habían sobrevivido” (Alarcón, 2014, p.50), entre ellos Rogelio, quien fue su amante y apoyo permanente en los meses en que el director de Diciembre fue encerrado, bajo la acusación de actividades de apología al terrorismo a través de su obra, *El presidente idiota* (Alarcón, 2014) en la que un dictador arrogante y egocéntrico cambia de criado cada día con el fin de que con el tiempo cada ciudadano del país tenga el honor de encargarse de atender las necesidades de su líder. Su hijo, que sería representado por Nelson, admite que a menudo ha pensado en matar a su padre y se alía con el criado para tal fin, sin embargo, antes de llevar a cabo su acción, que se supone por el bien del país, por el Estado de derecho, por el sufrimiento de la gente, el hijo del presidente mata al criado como castigo por su traición (Alarcón, 2014).

La desconfianza estatal hacia manifestaciones artísticas de matiz subversivo persigue la obra de Henry Núñez desde sus inicios, la violencia que entraña, la venganza y la muerte, surgen en un contexto latinoamericano que se ha caracterizado, en palabras de Cornejo Polar (2003) por “la índole ríspida de su constitución” (p.8), de violencia y disgregación que surge, no del encuentro sino del desencuentro con los otros. Las formas de violencia que presenta la novela surgen en la dinámica propia de la condición transcultural de los sujetos representados; las posturas

ideológicas de Henry Núñez, de su grupo teatral y de sus seguidores durante sus primeras representaciones, se contraponen a las políticas de un Estado que pretende abarcar los diferentes ámbitos de la vida social. Los marginales que conforman este grupo representan a los Otros que no son escuchados por el discurso hegemónico, la contraparte de la cultura aceptada y establecida mediante el poder.

Los espacios descritos en la novela llevan consigo las marcas de una violencia latente. El barrio en el que está el Olímpico, el viejo teatro en el que el grupo teatral inicia sus audiciones y ensayos, es “un barrio duro y sin ley” (Alarcón, 2014, p.45). Durante los años de la guerra las personas pasan mucho tiempo en espacios interiores ante el riesgo que representan las calles inseguras y a pesar de que se anuncia por todas partes la finalización de la guerra y se pretende un estado de normalidad, ese temor continúa. Es justamente en ese barrio en el que los hombres enviados por Jaime, lo confunden y asesinan a Mindo, un escenario fatal para el protagonista de la novela, que una vez más ve como sus sueños se truncan y marginan en un presidio.

Jaime, hermano de Rogelio e hijo de doña Anabel, hace parte de ese otro mundo que irrumpe en las formas culturales apacibles de la sierra y modifica los miedos de la ciudad. “Había mantenido en secreto el encarcelamiento de su hermano, así como mantenía en secreto la naturaleza de sus negocios” (Alarcón, 2014, p.183), que son la causa de ese encarcelamiento, “la industria más importante y de más rápido crecimiento de la ceja de selva, el narcotráfico” (Alarcón, 2014, p.119). Durante la gira, en regiones apartadas de la sierra, Nelson ve en los sobrevuelos de las avionetas que transportan droga y dinero, “parte de ese otro mundo, el que había dejado atrás” (Alarcón, 2014, p.118), lo cual acentúa el contraste de sus experiencias durante la gira.

Entre la capital, la sierra y la costa de un país innominado, los encuentros y desencuentros de

los tres personajes que conforman el grupo teatral Diciembre, dejan entrever la condición foránea de cada uno de ellos, su inestabilidad en una cultura a la que tratan de aferrarse enfrentando su violencia y rechazo. La imagen de la ciudad, gris y opaca para el narrador, por momentos, durante los encuentros de Nelson con su novia Ixta, se transforma en un espacio acogedor que mitiga la hostilidad de los entornos descritos en la novela:

La capital mostraba su rostro más atractivo: la de una metrópolis digna y laboriosa, ocupada por marginados y oportunistas, redimida día a día por el triste esfuerzo de estos y por su deseo apenas sublimado de mandarlo todo al diablo a cambio de un momento de placer (Alarcón, 2014, p.62).

4. Transculturalidad narrativa en *De noche andamos en círculos*

Cuando Ángel Rama postula los tres fines del proyecto literario emprendido desde Latinoamérica a partir del siglo XIX en las naciones recién constituidas: independencia, originalidad y representatividad, (Rama, 2008, p.18) establece la ruta seguida por unos autores que buscan que sus obras sean la materialización artística de una forma de ser y de sentir única en el vasto cúmulo de manifestaciones de la literatura occidental. Aunque sus fuentes estén en Europa y luego en Estados Unidos, el impulso de independencia, originalidad y representatividad, marca una nueva literatura que intenta ir más allá de sus fuentes para superarlas y asumirlas, primero como búsqueda de la unidad y la identidad, y luego bajo la conciencia de una profunda heterogeneidad que reconoce las fuentes transgrediéndolas, develando los matices que hacen imposible una única forma, una sola identidad.

Para Rama (2008),

En la originalidad de la literatura latinoamericana está presente, a modo de guía, su movedido y novelero afán internacionalista, el cual enmascara otra más vigorosa y persistente fuente nutricia: la peculiaridad cultural desarrollada en lo interior, la cual no ha sido obra única de sus élites literarias sino el esfuerzo ingente de vastas sociedades construyendo sus lenguajes simbólicos (p.17).

Peculiaridad que se ha intentado definir como el resultado de una aculturación ejercida por la fuerza del suceso histórico de la conquista, lo que significó la implantación de la cultura hispana, con su lengua y religión, al territorio americano. Sin embargo es el concepto de Transculturación de Fernando Ortiz⁴, el que mejor define el complejo proceso generado

⁴ El antropólogo cubano Fernando Ortiz define la transculturación como las diferentes fases del proceso transitorio de una cultura

por la convivencia, pacífica o no, de sujetos de tan diversa procedencia y formación cultural en un espacio geográfico delimitado. Convivencia que luego fue amalgama, mestizaje, que dio origen no ya a los aculturados indígenas o negros, sino a unos sujetos transculturados bajo una denominación cultural también híbrida: latinoamericanos. “La historia de la mestización y el estudio de sus operaciones, está por hacerse” (Rama, 2008, p.217), y la forma en que han operado las diversas influencias culturales, “que ha sido recogido de las diversas tradiciones confluyentes y que ha sido desechado, cuáles son los principios de estas operaciones y cuál su dinámica” (Rama, 2008, p.217).

Así, la novela latinoamericana en los inicios del siglo XXI trae consigo los ya superados anhelos de originalidad y búsqueda de identidad, en la conciencia de la condición *heterogénea* de su objeto de representación y la *transculturalidad* que la atraviesa. Los conceptos de Cornejo Polar y Ángel Rama, permiten la aproximación al origen y esencia de una obra que hace notorio este fenómeno en la representación literaria. *De noche andamos en círculos* estructura personajes en constante transformación cultural, sujetos transculturales que, conscientes de su condición alterna en la cultura, recurren a la migración, a la actuación o son sometidos y encerrados por un sistema que los rechaza, los excluye. Y más allá de la representación literaria, esta novela es un producto transcultural en el que la lengua y la cosmovisión⁵ del narrador-autor, configuran la nueva mirada a las realidades latinoamericanas, una mirada que asume la hibridez desde la génesis misma del texto: una obra escrita en inglés, que versa sobre asuntos latinoamericanos, escrita por un autor

a otra, no consiste solamente en adquirir una cultura, que es lo que en rigor indica la voz anglo-americana *aculturación*, sino que el proceso implica también necesariamente la pérdida o desarraigo de una cultura precedente, lo que pudiera decirse, una parcial desculturación (Rama, 2008, p.39).

⁵ Rama desarrolla en su libro *Transculturación narrativa* los tres niveles de la transculturalidad: lengua, estructura literaria y cosmovisión. (p. 64).

que es mitad lo uno y mitad lo otro, como Garcilaso de la Vega, el escritor que era "español en Indias, indio en España" (Cornejo, 2003, p. 89) Alarcón es latinoamericano en los Estados Unidos, gringo en Latinoamérica.

4.1 La cuestión de la lengua

El hecho de que un libro esté escrito en un idioma determinado, lo coloca automáticamente en un contexto preciso a la vez que lo separa de otras zonas culturales, y tanto la temática como las ideas y los sentimientos del autor, contribuyen a localizar todavía más este contacto inevitable entre la obra escrita y su realidad circundante (Cortázar, 2013, p. 281).

Estas ideas expresadas por Julio Cortázar durante unas clases de literatura impartidas en la Universidad de California en 1980, son una reafirmación de la convicción del escritor argentino acerca de la defensa del idioma español que deben llevar a cabo los escritores latinoamericanos. Por ello ante la pregunta que le hiciera una estudiante acerca de la lengua en la que escribe, es categórico al expresar: "El español es mi lengua de escritor y hoy más que nunca creo que la defensa del español como lengua forma parte de una larga lucha en América Latina que abarca muchos otros temas y muchas otras razones de lucha" (Cortázar, 2013, p.104.). Este rasgo de los escritores de la segunda mitad del siglo XX es también advertido por Rama quien afirma: "Es sabido que la conciencia de la lengua en la literatura se vio acrecentada en las últimas décadas entre los narradores latinoamericanos" (Rama, 2008, p. 269) quienes asumieron la escritura como instrumento de liberación e identidad y la lengua como su principal garantía de autonomía.

Tales razones son contrapuestas en un contexto sociocultural impregnado por la globalización en todos los aspectos de la cultura. Los procesos de migración o de transculturación en el propio lugar de origen, tienen en la lengua el punto de partida hacia la transformación de los sujetos culturales. Como legado histórico de la conquista el español fue una imposición. Los pueblos vencidos fueron obligados a aprender la lengua del vencedor (Cross, 2003, p.61) y con ello la constitución de una cultura que idealizadamente encontró en la lengua un “instrumento de la independencia” (Rama, 2008, p.19) fue capaz de socavar las propias bases de la cultura dominante. Como Caliban en la obra de Shakespeare, que aprendió la lengua de Próspero para maldecirlo y conspirar contra él⁶, los Calibanes que son los latinoamericanos a partir del ensayo de Fernández Retamar⁷ reclaman como suyo un idioma que los acerca a las realidades del opresor y permiten la interacción y la confrontación.

De esta manera, una comunidad literaria que se integra en el idioma siente cierta distancia hacia la obra de un latinoamericano que escribe en inglés. Ángel Rama plantea que “toda obra se elabora en el cauce viviente del idioma. (Rama, 2006, p. 29). Y así la obra postula su pertenencia a una comunidad fundada en la lengua. Rama agrega que el uso de la lengua es el primero y más complejo asunto con que tropieza un creador en su tarea. La opción de la lengua inglesa para expresar realidades latinoamericanas, es efecto, en el autor de *De noche andamos en círculos*, de la relación estrecha con las culturas del Norte y el Sur de América. Alarcón apela a expresar en otro idioma las impresiones que le causan las

⁶ “Calibán: —Me has enseñado el uso de la palabra, y lo que aproveché de ella es que puedo maldecirte.”(La Tempestad – Acto 1, escena 2 p. 196). Este comentado pasaje de la obra de Shakespeare, *La tempestad*, sugiere reflexiones en torno a la lengua como instrumento de rebeldía.

⁷ Fernández Retamar (2005), en el ensayo *Caliban* propone la imagen del deforme personaje de Shakespeare como representación de la condición del sujeto latinoamericano aculturado y esclavizado.

realidades de su lugar de origen, comunica en una lengua extranjera la esencia de lo latinoamericano y con ello asegura una comunicación con un público lector más amplio que el hispanohablante. La traducción de Jorge Cornejo Calle, extienden las posibilidades de comprensión de una obra que idiomáticamente es también transcultural. Siguiendo a Rama (2008), “la creación artística se sitúa en el centro de la transculturación, decretándose a sí misma como un sitio privilegiado en que se prueban sus posibilidades” (p. 237).

La condición cultural del autor en el contexto peruano es similar a la de aquellos que nacen en las provincias y luego emigran a centros urbanos. Alarcón pasó, a muy corta edad, de la capital del Perú, afectada por la guerra interna, a una ciudad norteamericana. Para Rama (2008) estos autores

concurrer al establecimiento de peculiaridades culturales, dentro de las cuales son educados sus habitantes, especialmente en el periodo decisivo de su infancia y adolescencia, al punto de que la mayoría de quienes abandonan sus regiones en la juventud y se integran a centros urbanos o capitalinos, no pierden la marca profunda con que los ha moldeado su cultura regional, aunque las combinen con otras influencias y otras prácticas (p. 110).

Pertenecer al Perú por fuertes lazos familiares e inscribirse en la cultura norteamericana a raíz de la migración familiar no es un procedimiento nuevo para un narrador latinoamericano: es un fenómeno creciente a raíz de las migraciones e intercambios culturales, cada vez mayores, entre los dos polos del continente. El reconocimiento alcanzado por su obra, tanto en el norte como en el sur, se produce gracias a la transposición sintáctica al inglés de un ambiente y sentido pragmático de la existencia, profundamente

latinoamericano, el cual radica, más que en las palabras, en las situaciones que enfrentan los personajes.

4.2 *De noche andamos en círculos, espacios de la transculturalidad*

Concebida desde la orilla del idioma inglés, ubicada en el centro y la periferia de una ciudad latinoamericana que no se nombra, con unos personajes en tránsito (Stecher, 2010) ,bajo una presión identitaria que los conduce a la migración temporal de la ciudad, al encuentro con las propias fuentes de su personalidad, de su identidad dilatada en la actuación o en el encierro, la novela de Daniel Alarcón se constituye en un objeto del arte con una clara vocación transcultural, producto de una cultura híbrida ya que, en palabras de Alfonso De Toro (2006), “la transculturalidad indica los procesos de hibridación, las desterritorializaciones y reterritorializaciones culturales, y constituye el lugar de la negociación entre lo ajeno y lo propio” (p.17). Para el crítico chileno estos productos culturales “no son otra cosa que una particular concretización de una cultura a su vez transversal, interrelacional, híbrida al fin, como lo es también la cultura latinoamericana” (De Toro, 2006, p.19).

Los rasgos intrínsecos de esta sociedad son registrados por el poder de representatividad de la literatura y es justamente allí en donde se manifiesta la heterogeneidad cultural, en los modos de vida, las tendencias, los conflictos, los sentimientos, que atraviesan la obra.

La cultura mestiza, nacida a la sombra de las formas culturales de origen occidental propias de los conglomerados dominantes, es de hecho hija de la modernización, pues ella facilita su despegue y merced a ella puede oponerse a los poderes tradicionales (Rama, 2008, p.176).

En la novela los sujetos representados enfrentan problemas de la modernidad ligados a su condición de sujetos culturales, su desarraigo e inconformismo social, la mutabilidad de su condición de sujetos. Las búsquedas existenciales del personaje individual, su representación literaria, hacen parte de las reflexiones acerca de la identidad surgidas con la literatura regionalista (Rama, 2008), reflexión que persiste en el siglo XXI. Los personajes principales de *De noche andamos en círculos* se constituyen en figuras de la transculturación en la medida en que son atravesados por diversas tendencias culturales y su condición identitaria se somete a distintas variaciones, desdibujando las posibilidades de homogeneidad en la constitución cultural de los sujetos.

El tema de la migración, como forma de acceso a otras culturas, es recurrente en la obra de Daniel Alarcón. Reconocidos cuentos como *Ausencia*, *El Rey siempre está por encima del pueblo* o la novela corta *Los provincianos*, abordan la condición social y cultural que deben enfrentar los sujetos ante la migración, cómo esta condición afecta su discurso y sus relaciones con los demás. En la novela *De noche andamos en círculos*, aunque la acción principal se sitúa en los inicios del siglo XXI en una ciudad latinoamericana indeterminada, son patentes las referencias a los procesos de migración que ha enfrentado la zona Andina, en especial Perú en su historia reciente, acrecentados por el conflicto armado con el grupo Sendero Luminoso. Las migraciones al interior del país se dividen en dos grandes segmentos: migración de la sierra a las ciudades de la costa, concretamente hacia Lima, cuya estructura y composición social cambió debido al drástico aumento de la población a mediados del siglo XX; y migración transnacional a raíz del conflicto interno y la crisis económica de los años ochenta. Este fenómeno social da origen a sujetos migrantes de los cuales la novela está poblada.

Comparten esta condición de sujetos migrantes, de la sierra a la ciudad, desde el narrador, identificado como el *joven Solis*, quien escribe, refiriéndose al paisaje serrano: “Mis padres nos trajeron a mis hermanos y a mí a la ciudad cuando yo era muy pequeño, y les agradezco que lo hicieran” (Alarcón, 2014, p.153); Rogelio, “empujado por la accidentada y desafortunada ruta que terminó en la cárcel de Recolectores cuando apenas tenía veintiún años” (Alarcón, 2014, p.156); y Patalarga, quien pasó su infancia en las montañas y a los diecisiete años salió de su pueblo natal en la sierra para vivir en la ciudad (Alarcón, 2014).

Por su parte Nelson, quien ya ha renunciado a la posibilidad de migración a los Estados Unidos, encuentra en el recorrido con Diciembre por la sierra, la selva y la costa de su país, elementos de su propia identidad escamoteados durante su infancia. “Siempre le habían enseñado que había dos países diferentes: la ciudad y todo lo demás” (Alarcón 2014, p.91). Habitante de una capital que estaba siendo reconstruida o “*reimaginada* como una versión de sí misma en la que toda esa desagradable historia reciente jamás hubiera ocurrido”⁸ (Alarcón, 2014) su percepción de las realidades culturales de su entorno, antes de la gira, es limitada, se alimenta de las imágenes fastuosas, del orden social y gubernamental que emana el país del norte. Tal conducta es censurada por sus compañeros de gira, que la tildan de “colonialismo cultural” (Alarcón, 2014, p.60) y quienes le dieron el papel precisamente “por su ignorancia, por su maleabilidad” (Alarcón, 2014, p. 23).

Climas nunca experimentados en los pueblos y caseríos visitados, costumbres que se adhieren a su personalidad, como la de masticar hojas de coca (Alarcón, 2014) o palabras del

⁸ En la novela *Radio ciudad perdida* se describe la misma situación de acallamiento frente al conflicto sufrido en la ciudad recientemente.

quechua con las que se familiariza por las canciones y las conversaciones ocasionales de los residentes (Alarcón, 2014), conforman una nueva realidad de su país antes ignorada. En T—, la población en la que termina la gira, se hace notorio el fenómeno de la migración a los centros urbanos: las casas abandonadas, la ausencia de jóvenes, especialmente hombres. El tedio constante que caracteriza la vida en las provincias y que se intensifica en este pueblo en el que el joven actor debe pasar las últimas semanas del recorrido, ya sin el grupo teatral que lo acompañaba. El narrador describe así la sensación que produce el alejamiento de la ciudad:

Tal es la naturaleza lánguida de la vida en el pueblo. La conozco bastante bien. El pensamiento se hace lento, la necesidad de conversar desaparece. La gente se vuelve propensa a la introspección, que nunca es un hábito productivo y que la vida citadina, por ejemplo, reprime con toda razón en nombre de la eficiencia (Alarcón, 2014, p.291).

Una vez más el personaje principal decide partir, regresar a la ciudad de origen con la perspectiva de su propio país ampliada por la constatación de la miseria y el abandono que se vive en las periferias.

Espacios transculturales que se cruzan o se *recorren en círculos*, bajo un proyecto de identificación no alcanzado por el personaje: el tránsito por las zonas alejadas de su país termina en el encierro y la exclusión en una cárcel de la ciudad, habitada principalmente por *terrucos* y delincuentes comunes. Los recuerdos de Henry Núñez incluyen la descripción de la cárcel que espera a Nelson. Los rituales de los presos, su soledad y los medios para enfrentarla, constituyen otras experiencias para un sujeto que se

construye bajo el constante desacomodo. “Cada noche en Recolectores, los amigos se juntaban en pares y caminaban en círculos alrededor del patio de la cárcel, consolándose, intercambiando confesiones, haciendo todo lo que se les ocurría para imaginar que estaban en otro lugar” (Alarcón, 2014, p.130).

5. Representaciones teatrales y alteridad

Para esta aproximación a la concepción del teatro que subyace en *De noche andamos en círculos*, se tendrán en cuenta algunos elementos postulados por Raúl Valles en su libro *Teatro antilógico, estéticas de la otredad del cuerpo y la escena* (2015). Estos elementos se hacen necesarios ante las particularidades que reviste el fenómeno de la actuación en la novela, su poca o nula convencionalidad como una práctica mimética relacionada con el teatro convencional. Valles señala el contraste entre la acción dramática, su relación con una lógica temporal y espacial, y la acción antilógica que se lleva a cabo mediante la irrupción de lo otro en acciones teatralizadas, para el mexicano esta acción se presenta como:

Un acontecimiento que retuerce el tiempo y su cronología como concepto y lo vuelve plástico; es la develación de lo presente (como soporte vital y real del acto), mismo que detona y formaliza el cuerpo y la escena como el territorio de lo otro, de lo ajeno y lo antirrepresentativo y antimimético. La acción antilógica es un proceso teatral en donde la acción ya no ilustra, ni describe, ni representa, sino que está, sino que sucede, sino que hace en el estricto sentido de hacer; un hacer que es producto de la comunión entre la otredad como presencia y la relación viva con el entorno y lo interno (Valles, 2015, p.53).

No es un hecho fortuito que el personaje central de la novela sea un joven actor, que su mundo se transforme a causa de representaciones actorales, primero ante un público rural, casi analfabeta en cuestiones artísticas y luego ante un ser debilitado por la ausencia de uno de sus hijos. Las transformaciones que experimenta el personaje hacen que pase de ser un habitante de una oscura ciudad latinoamericana aquejada por la guerra y sus secuelas en el

entorno social, con deseos constantes de emigrar a los Estados Unidos como ya lo han hecho buena parte de sus contemporáneos, a ser otro en el ejercicio teatral: Alejo, el hijo del presidente idiota en la gira que emprende con el grupo teatral Diciembre por las zonas más periféricas del país, o Rogelio, un hombre ya muerto en esa representación particular destinada a un solo espectador que confunde la realidad con la ficción tranquilizadora que se desarrolla ante sus ojos.

Actuación como representación o imitación de un personaje que se inserta en determinado contexto y lleva a cabo una serie de acciones que lo exaltan o envilecen, es la concepción tradicional del ejercicio que lleva a cabo el sujeto de la actuación. En una definición de Raúl Valles (2015),

El teatro es el misterio que trata de mostrar lo invisible de cada ser (su esencia como presencia) a través de lo visible de cada ser (la acción) mediante un contexto particular (la escena). La presencia conduce a la acción y esto conlleva al cuerpo como otredad (p.21).

En esta definición se vislumbra el proceso que conlleva la construcción de un personaje por parte del actor, durante el cual su condición de sujeto se ve trastocada, sufre una forma de transculturación que opera en el campo de la ficción teatral y se percibe a través de las transformaciones a que se induce el sujeto que actúa. El actor pone en juego su personalidad e identidad, ya que en el proceso de construcción del personaje la finalidad va más allá, “el actor ya no procede según sus códigos y creencias como persona, se hace cargo de lo que quiere su personaje y comienza a reproducir en su persona todos los contenidos intelectuales y afectivos requeridos para su rol” (Serrano, 2013, p.165). Pasa a ser

“otro” en el plano ficcional.

Los tres integrantes del grupo teatral experimentan, en esa gira en particular que incluye las zonas excluidas de su país, un proceso que traspasa sus fundamentos culturales, en buena medida impuestos por su medio social. Desde el director y guionista, Henry Núñez, su más cercano amigo y colaborador incondicional, Patalarga y Nelson, el joven actor que asume la gira como una forma de migración de su rol de sujeto en una cultura, ven su identidad trastocada voluntariamente. Sus historias personales marcan la orientación de la obra hacia una forma de construcción de sujetos latinoamericanos en las otredades latentes en un medio social marcado por las divergencias y convergencias propias de su condición heterogénea.

En una reseña de la novela, Santi Fernández (2014) apunta:

La vida es también el escenario en el que se representa la tragedia de los integrantes de la obra, y en ella está en juego el drama personal, de cada uno de ellos, su historia familiar, su entorno más cercano, su contexto social y político, sus anhelos, sus frustraciones, su doblez moral, sus enterezas y sus flaquezas. Y sobre todo, sus errores (párr. 6).

Lo que permite actualizar la idea del epígrafe de la novela, tomado del tratado de Guy Debord (1967) que muestra una sociedad imbuida en el espectáculo, donde las relaciones de las personas se han convertido en mera representación.

5.1 Henry Núñez, la vida como representación teatral

Henry Núñez como guionista ha apostado por el arte como vía para la expresión contestataria de su cultura. Ha llevado a la práctica la inseparabilidad del arte y la política, un rasgo que cobra valor en Latinoamérica debido a su devenir histórico, marcado por las injusticias sociales y el abuso del poder. Sus célebres controversias y posturas estéticas le habían granjeado muchas antipatías pero la simpatía de un público generalmente excluido por la cultura hegemónica, grupos marginales que encontraron un asidero en esas posturas prestas al debate y la revisión del tradicionalmente aceptado. Con la obra *El presidente idiota*, desafía las esferas de un poder corrupto y represor. Durante su primera presentación, quince años antes de la acción principal de la novela, es detenido por agentes del Estado y encerrado en Recolectores, "la cárcel más infame del país" (Alarcón, 2014, p.129) al ser acusado de terrorismo ideológico en una época en la que el Estado enfrentaba con métodos igualmente violentos, la arremetida de una insurgencia comunista.

Entre los meses de abril y noviembre de 1986 es acallado y devastado por el encierro, a su salida prácticamente no hablaba (Alarcón, 2014, p.16). Su vida entra en un lapso de marginación como sujeto social contestatario de su cultura. La responsabilidad artística del actor teatral en su proceso de creación (Cross, 200) se adormeció en la monotonía de un trabajo como profesor escolar y sus recorridos nocturnos conduciendo un taxi. No obstante, al tratar de resucitar quince años después la obra que lo llevó a prisión, apuesta por su reivindicación como sujeto cultural en un medio que, pese haber superado el conflicto político con una victoria contundente del Estado a un altísimo costo de víctimas, todavía muestra hostilidad hacia las expresiones que cuestionan el andamiaje del poder. Tal es el sino de *El presidente idiota*, que había sido representada por última vez en Recolectores

por presos que asumieron los roles como forma de escape y que luego murieron durante un motín en la prisión.

Para el decimoquinto aniversario del debut de *El presidente idiota* y el vigésimo de la fundación de Diciembre, Henry Núñez intenta una última reivindicación por medio del arte. Junto a Patalarga planean la gira y organizan las audiciones para un tercer actor, indispensable en la obra. Este hecho marca el inicio de la narración, genera las interacciones de los personajes, quienes coinciden en su concepción de actuar como posibilidad de alejamiento, no solo físico a través de la gira, sino de sí mismos como sujetos.

—Si el texto de una obra construye un mundo— dice Henry en una entrevista con el narrador—, entonces una gira es un viaje a ese mundo. Para eso era que nos estábamos preparando. Eso es lo que yo quería. Entrar al mundo de la obra y escapar de mi vida. Quería salir de la ciudad y entrar en un universo en el que todos éramos distintos (Alarcón, 2014, p. 86).

Una gira por las regiones más distantes a la capital, en búsqueda de un público marginado y golpeado por más de diez años de guerra interna, constituye la esencia de su propuesta teatral: llevar el teatro a lugares distantes, pueblos agrícolas o mineros, pequeñas ciudades alejadas de los centros culturales y académicos. Centrada en el público, esta propuesta resulta cercana a la de Raúl Valles (2015) para quien la acción en el teatro es antilógica, ocurre en el que observa, “conduce a un grado de máxima comunión con los mundos interior y exterior de cada individuo-observador, pues siempre será posible encontrarse a sí mismo en el campo de lo otro” (p.36). Henry Núñez recurre a la actuación, a la revaloración de su guión desde los límites de la convencionalidad teatral, otra forma de hacer teatro que conduce a

las otredades, tanto a los protagonistas como al público. “No comprendemos la acción, pero en un mismo momento somos conmovidos, aterrados y llevados al lugar de lo no-teatral por esa negación de las mismas acciones”, señala Valles (2015, p.35). Esta fijación en los espectadores también es mencionada por el narrador de la novela en una perspectiva compartida con el personaje. Describe la expectación y los murmullos del auditorio antes de la representación teatral.

Es un sonido que todo actor ama y por el que vive, en cierto sentido: el murmullo de una multitud, el golpeteo de los pies, el zumbido de voces extrañas. Uno se despabila excitado, expectante. Comienza a imaginarse quiénes serán su público, cómo lucirán. Antes de ponerles los ojos encima son personas reales. Antes de verlo, uno ya está conectado con ellos. (Alarcón, 2014, p.182).

El desenlace de la gira, los conflictos humanos que se concentran en el último pueblo visitado, —T—, el pueblo de Rogelio— son relacionados por el mismo dramaturgo al narrador. La agresión que enfrenta del hermano de Rogelio, Jaime, armado con un cuchillo de plástico tomado de la utilería, es el punto culminante de su apuesta teatral y la representación final de *El presidente idiota*, su vuelta al mundo de la realidad. El narrador señala:

Empecé a preguntarme si él lo veía todo como una representación teatral. Si aquella noche, cuando la obra terminó y el ataque comenzó; cuando su pasado, personificado por Jaime, se presentaba frente a él, y cuando sus amigos le exigían respuestas; ese momento, era consciente de sí mismo como actor (Alarcón, 2014, p.194).

En el caso de Henry Núñez las transformaciones de su identidad como sujeto conforman una espiral en caída, en el que se pasa de la sublimación mediante el arte dramático, al encierro y la exclusión en la cárcel. Luego, a un último intento de reivindicación artística recorriendo las zonas marginadas por el conflicto y sus consecuencias con *El presidente idiota*, una obra cargada de mensajes políticos y éticos que, aun dado por terminado el conflicto armado y en proceso de restauración el país, generaba rechazo por parte de los representantes del Estado. La propuesta artística que subyace en el texto contiene la voz de un sujeto al margen de los convencionalismos ideológicos y artísticos de su generación, no obstante —apunta el narrador— “el hombre que lo había escrito había vivido otra vida, y esa vida ya se había esfumado.” (Alarcón, 2014, p.79).

Nunca debimos tratar de revivir esa obra moribunda, dice Henry en la parte final de la novela, nunca debimos haber salido de la ciudad, donde estábamos a salvo, ni interrumpido nuestras vidas con estas aspiraciones quijotescas hacia el teatro, hacia el arte (Alarcón, 2014, p.200).

5.2 Patalarga

El segundo actor de Diciembre, Patalarga, quien no se identifica con ningún otro nombre, es parte de los sujetos que migran del campo a la ciudad. San Jacinto, el primer pueblo del itinerario del grupo teatral, es su lugar de origen, de donde salió a los diecisiete años (Alarcón, 2014, p.144) buscando oportunidades en la ciudad. Su decisión de salir de la provincia, de cambiar el nombre asignado por los padres, de planear no volver al lugar asociado a los recuerdos de la infancia, tiene su causa en esa procedencia indeseada pero

impuesta que se enraíza en los sujetos de una cultura. El contexto cerrado de las poblaciones en la ruralidad descritas en la novela, constriñe la realización del sujeto que aspira a constituirse transculturalmente. Comparte, como muchos sujetos que se han formado en el campo y la ciudad, que han recibido la diversidad de señales e influencias de estos dos espacios culturales tan diversos, la condición transcultural propia de los sujetos latinoamericanos.

El nombre, un signo que representa al sujeto, se modifica deliberadamente en el derecho de la autodenominación. Cambiar el nombre como una forma de aproximación a la otredad a que se aspira en un lugar y un tiempo diferente, ser permeado por la cultura en sus más diversas formas, se hace posible con la migración y con la actuación “Tenía otro nombre, un nombre de pila largo, polisílabo, conocido solo por un puñado de amigos cercanos y que ya nadie utilizaba de manera regular salvo su anciana madre” (Alarcón, 2014, p.47). Cuando Patalarga era un niño, su madre daba uso a aquel nombre de múltiples maneras: evocando el abandono de su padre, su lugar de origen, su condición de excluido en un entorno cultural provinciano,

esa era la razón por la que Patalarga había dejado el pueblo y había permanecido lejos de él. Cuando adulto y ya en la ciudad, se deshizo del nombre tal como una serpiente se deshace de su piel, y al hacerlo experimentó un enorme alivio (Alarcón, 2014, p.47).

Es Patalarga quien toma la iniciativa de realizar la gira y convence a Henry Núñez para que dirija la empresa. Despierta en su amigo sus antiguas obsesiones estéticas y políticas materializadas en el teatro.

Había presionado a Henry para hacer esta gira, presentándosela como algo que su viejo amigo debía hacer por sí mismo, por su arte; (...) Patalarga se dio cuenta de que, de hecho, era él quien la deseaba. Quien quería hacerlo desesperadamente. Era una forma de sentirse joven otra vez; de escapar de la ciudad por un tiempo y revivir momentos que, aunque difíciles, constituían las experiencias nucleares de su, por lo demás, aburrida existencia (Alarcón, 2014, p.106).

De la misma manera su proyecto se ve truncado con el fracaso de la gira. Si la acción teatral logra el arrobamiento y una otredad en el instante de la representación, cuando se logra el contacto con los espectadores, las situaciones dramáticas que persiguen a los personajes en el plano del relato novelesco siguen su curso y terminan por imponerse. A su retorno a la ciudad, con el fracaso de sus proyectos artísticos y vitales a cuestas, empieza a sentir que:

había ingresado en una etapa gris de su vida, de la que no había salida fácil. Uno no podía entrar al mundo de una obra. No podía escapar de su propia vida. Tus malas decisiones se te aferran sin alivio. Y aun si fuera posible escapar, ello requeriría una fortaleza que él no tenía, o un golpe de suerte que no se merecía (Alarcón, 2014, p.121).

5.3 Nelson *acción-presencia* en el acto teatral

En la novela se relatan episodios de la infancia de Nelson, entre ellos el momento en que escucha una entrevista radial de Henry Núñez y surge la palabra dramaturgo para designarlo. Era su padre quien sintonizaba el programa radial que le daba voz a quién más adelante sería conocido y admirado por Nelson. Su inclinación por la actuación se

vislumbra desde sus primeros años en los que realizaba pequeños diálogos con una amiga imaginaria. Posteriormente, ya como estudiante del Conservatorio, utiliza sus capacidades actorales para comunicarse con su novia Ixta en claves que solo ellos conocían (Alarcón, 2014, p.26). Ante las situaciones más realistas encuentra la propensión a la actuación bajo la idea debordiana⁹ de que todos estamos actuando al sortear los encuentros y desencuentros con los otros. Para Valles, (2015) “estamos inmersos en una auténtica resonancia con las personas con las que interactuamos” (p.26) y ello da lugar a situaciones cotidianas o extraordinarias siempre teatralizadas. En *Los provincianos*, Nelson, que aparece como narrador en primera persona, observa la disputa y posterior riña de dos hombres en la calle, esto lo lleva reflexionar acerca de este rasgo de comportamiento en sociedad,

No habían podido hacer una mejor puesta en escena, ni aunque hubieran estado peleando en un anfiteatro con una orquesta de fondo. Era algo que yo mismo estaba tratando de entender desde mi perspectiva de actor: cómo el público afecta una actuación, cuán distinto nos comportamos cuando sabemos que nos están observando. La verdadera autenticidad, había resuelto, requería un estado de negación absoluto, casi espiritual, del público, o incluso de negación de la posibilidad de ser observado (Alarcón, 2013, p.14).

Integrado a Diciembre se somete durante un mes a los ensayos bajo la dirección de Henry Núñez y junto a Patalarga recrean una y otra vez la obra cuyas dimensiones políticas y éticas tantos fantasmas y dificultades ha arrastrado. El narrador se vale del testimonio de Patalarga en cuanto al proceso artístico impuesto por Núñez a Nelson, su

⁹ El epígrafe de la novela es tomado del tratado de Guy Debord, *La sociedad del espectáculo*, en el que subyace la idea de una sociedad imbuida en el espectáculo y en la que las relaciones entre las personas se han convertido en mera representación.

prohibición de comunicarse telefónicamente durante la gira como una manera de inmersión total en el mundo de la obra.

Su vida en la ciudad se le venía a la mente, pero las instrucciones de Henry—someterse por completo al mundo de la obra, olvidarse de todo lo demás—le parecían particularmente apropiadas desde su última y decepcionante conversación con Ixta. Luchaba por sacársela de la cabeza (Alarcón, 2014, p.112).

En cada puesta en escena aparece algo distinto, los públicos son diferentes, el trabajo de los actores es mejor o peor cada noche. “Es algo que Nelson tuvo que aprender —me dijo Patalarga—. Que la obra es distinta cada vez. Que no importa si te equivocas. Los errores no existen” (Alarcón, 2014, p.110). El personaje perfecciona su técnica actoral, transluce las pasiones y la emoción que mueven a Alejo, el hijo del presidente idiota, sus estados de ánimo se suspenden y recrean en la acción dramática. Así, la última presentación en T—resulta la mejor de la gira, Patalarga no duda en afirmárselo al narrador: “La ira de Nelson esa noche fue real. También la desesperación de Henry.” (Alarcón, 2014, p.189). Y más adelante agrega “en cierto momento recrearon una escena de la obra, reescribiéndola para adaptarla a su estado de ánimo y a sus circunstancias.” (Alarcón, 2014, p.325).

El paso definitivo a una acción fuera de la lógica teatral—acción antilógica— tiene lugar ante doña Anabel, la madre de Rogelio al día siguiente de la presentación en T—, cuando el grupo de actores debe dirigirse a la casa de esta mujer, con el fin de que Henry se disculpe y cambie la versión sobre la muerte de Rogelio. La anciana enferma ignora el fallecimiento de su hijo en la cárcel y Henry, de improviso, durante la visita que realizará a esta mujer el día de la llegada al pueblo, había dicho cosas que la habían perturbado y

suscitado la reacción violenta de Jaime, su otro hijo. Patalarga y Nelson acompañan a Henry en este que parece ser su último recorrido en el poblado. Y es de forma natural que doña Anabel ve en Nelson a su Rogelio, su misma edad, su misma contextura, las atemporalidades que caracterizan un estado mental en el que los recuerdos se mezclan sin ninguna lógica, hacen que esta identificación sea posible. La reacción de Nelson es más que una decisión dramática, deja a los presentes “sobrecogidos por esta escena que apenas si podían explicar” (Alarcón, 2014, p.222); deja que su presencia se mezcle con la otredad que significa Rogelio dando lugar a una acción antilógica en la que actor, personaje y espectador se diluyen. En la perspectiva de Valles (2015),

el teatro es una arte que se encuentra en la presencia, en la investigación de la acción antilógica venida de esa presencia. El teatro solo acceder al presente del observador si la acción ha sido descubierta en la presencia del cuerpo, por lo tanto, antes de preocuparse por montar, ensayar, analizar, saber qué quiero decir y cómo y demás artilugios impuestos al oficio, se debe ocupar por el *estar* como el principio crucial del acto (p.22).

El momento, el lugar, las coordenadas perfectas para la acción como manifestación de eso otro que alberga el sujeto. Su capacidad de producción escénica, sumada a la maleabilidad de un sujeto transcultural y transidentitario, cuya percepción del entorno se encuentra teatralizado, permiten la manifestación de la otredad en la presencia¹⁰. En palabras de Valles (2015):

La presencia de la acción antilógica, a la que prefiero llamar otredad, es el

¹⁰ Valles (2015) presenta sus ideas en torno al teatro antilógico en forma de manifiesto. Sobre la acción antilógica postula que es la única verdad del acto y hace aparecer la otredad (p.64).

tiempo como tiempo, o dicho de otro modo, la acción antilógica construye la presencia a partir de que construye el tiempo y el presente habitable por la otredad (p.56).

Las palabras de Nelson en sus ratos a solas albergado en la casa de doña Anabel, suplantando a su hijo muerto, permiten entrever el tipo de actuación que realiza el personaje, un grado más de alejamiento de su esencia como Nelson, habitante de la ciudad capital, estudiante del Conservatorio, actor. “Esta vez la gira realmente me ha sorprendido — escribí en su diario aquella noche— Se ha convertido en mi propia pieza teatral, en la que soy el único actor.” (Alarcón, 2014, p.226).

Desde un pueblo andino, su ruralidad y la soledad de los que no se fueron porque no pudieron o porque lograron resistir la zozobra de la guerra, el sujeto Nelson se desplaza.

Era como si en el proceso de transformarse en Rogelio hubiera completado algún tipo de desaparición mística: Nelson casi dejó de existir, temporalmente, aunque con el tiempo esto sería visto como un preludio de una forma más grave de desaparición” (Alarcón, 2014, p.257).

6. Conclusiones

“Las naciones tienen un alma, un centro que establece la identificación y el destino de una comunidad, la cual se trasunta en la construcción de una cultura” (Rama, 2008, p.172). En el contexto latinoamericano la literatura ha sido una fuente prominente para la construcción de su identidad cultural. Con unas propuestas narrativas que trascendieron las fronteras del continente —especialmente con la novela y el cuento— gracias a su originalidad y un exotismo solo cercano a estas latitudes, muchos autores se hicieron escuchar con historias que dan cuenta de una cultura legítimamente latinoamericana, surgida a partir de un proceso histórico marcado por la diversidad, el enfrentamiento y el mestizaje. Construir la identidad latinoamericana en medio de tal amalgama resultó parte de la propuesta estética que caracterizó esta literatura.

Daniel Alarcón ha sido ampliamente reconocido por la crítica literaria, tanto en Estados Unidos, país en el que reside, como en Latinoamérica. Destacado como uno de los mejores escritores jóvenes latinoamericanos en el Festival Bogotá 39, sus publicaciones circulan tanto en inglés, idioma en el que fueron escritas originalmente, como en español, en traducciones hechas por Jorge Cornejo. Su novela *Radio Ciudad Perdida* (2007), recibió el Premio de Literatura internacional en 2009.

La publicación en el año 2014 de su novela *De noche andamos en círculos* hace que los estudios críticos al respecto sean escasos. En reseñas de revistas especializadas y algunas entrevistas al autor, se hace mención a esta obra que apenas empieza a ser asimilada e integrada al conjunto de la obra del escritor peruano. Alejandro Neyra (2014), destaca una mayor elaboración estructural y profundidad en los personajes:

Todos ellos son capaces de presentar su vida de manera cabal, recordando episodios que los marcan, al igual que sus querencias y temores. Son seres perfectamente delineados que van dejando entrever sus penas y glorias, que se van consumiendo lentamente por el fuego de los que andan en círculos. (p.5)

Obras como *Guerra a la luz de las velas* (2006) y *Radio Ciudad Perdida* (2007) han sido objeto de estudios enfocados en el tema de la violencia política que desarrollan. Tal es el caso del texto, *Ciclos de violencia y senderos de otredad: Daniel Alarcón en war by candlelight* (Estrada, 2013). Publicado en el 2013, el texto se estructura a partir del análisis de cada uno de los relatos de *Guerra a la luz de las velas*, siguiendo el orden de la edición en inglés de la obra aparecida en Nueva York en 2006. Uno a uno los relatos son examinados a la luz de un contexto común que los unifica: las consecuencias de una violencia generalizada, que se reitera en todos los ámbitos y situaciones descritas, y la marginalidad que padecen los personajes, la otredad que los subyuga.

Estrada sitúa la “*hibridez cultural*” del autor peruano en el contexto de la literatura latinoamericana reciente, en la que se cuestionan las denominaciones regionalistas, los estatutos de identidad trazados de antemano, en donde la idea misma de cultura latinoamericana es revisada frente a la globalización creciente y las ambigüedades lingüísticas y nacionales que caracterizan a autores y lectores.

En la novela *De noche andamos en círculos* de Daniel Alarcón se construye una identidad latinoamericana desde la alteridad y el desarraigo, lo cual constituye una alternativa de nuevas búsquedas estéticas y culturales para la literatura del continente. El idioma inglés, extraño a las realidades latinoamericanas, es el vehículo expresivo por el que opta el autor, y con ello, la transculturación que atraviesa la obra está en la génesis misma del texto, en la hibridez de dos mundos cultural y lingüísticamente diferentes. Idioma cuyo uso no fue una imposición o

resultado de un proceso de adaptación a una cultura hostil, sino una elección creativa, en la misma dirección de las apuestas artísticas en pos de la definición del ser latinoamericano.

La construcción de los personajes responde a la condición cultural que enfrentan unos sujetos desarraigados, en un entorno siempre inestable, anhelado como los deseos de migración de Nelson o impuestos como el presidio que marca a Rogelio y al dramaturgo Henry Núñez.

De noche andamos en círculos enfrenta los problemas de una postmodernidad en la que los sujetos no se construyen bajo una sola influencia cultural. “El mundo está interconectado ahora” (Arana, 2007, párr.12), el mundo de los personajes de Daniel Alarcón plantea estas interconexiones, devela lo provisorias que resultan las identificaciones o las idealizaciones de una cultura latinoamericana homogénea.

La ‘identidad’, ‘lo auténtico’ se negocian hoy en día en la diversidad de las orillas y en los puntos-cruces del encuentro de culturas (y no a través de oposiciones, sino por medio de operadores tales como “allí”, “aquí”, “en medio”, “simultáneamente”): se vive simultáneamente en diversos mundos, en un “intermedio”, en un espacio extraterritorial (De Toro, 2006, p.20).

Y esta condición cambiante de los sujetos encuentra su representación culminante en la actuación. El hecho de recorrer parte del país actuando, de reconocer las particularidades de su cultura en medio de la transposición de la personalidad, en la que emerge otro sujeto, conforma la nueva mirada a una realidad a la vez propia y ajena. La novela establece puntos de contacto entre la realidad de los personajes y los roles asumidos en la actuación, así para Valles (2015), “Actor debería ser aquel que no busca hacer muchas cosas sobre el escenario, sino el que es capaz de imprimir parte de su vida en cada cosa que hace por mínima que sea. Una utopía” (p.70). A lo cual le apuestan los personajes, actores del grupo teatral Diciembre, en especial,

Nelson, quien no solo actúa en la obra *El presidente idiota*, sino que actúa para sobrevivir y ayudar a hacerlo a una anciana que padece la ausencia de su hijo menor.

Esta situación permite una comparación con el cuento *Los buenos servicios* (2002) de Cortázar, en el que una señora se alquila para pasar por la madre de un joven difunto, durante su velorio y posterior entierro. Este juego de intereses y apariencias resultan propios de

una sociedad en avanzado grado de decadencia moral, una sociedad donde hay que cuidar las apariencias, disimular, inventar una madre cuando la madre verdadera no existe o no está allí: una sociedad que no vacilará ante nada para cumplir sus ritos, sus ceremonias que la preservan, la sostienen y la defienden (Cortázar, 2013, p.140).

Identidades transculturales (Welsch, 2011), sujetos sin un asidero cultural que se van construyendo en la medida del relato, al ritmo de vivencias que solo les puede imprimir un medio como el latinoamericano, son las que configura esta obra y con ello le sigue apostando a las formas de representatividad cultural presentes en la novela contemporánea latinoamericana.

Finalmente, la aproximación a una identidad latinoamericana desde los universos literarios, sigue ocupando a los narradores del continente. La imagen que se construye de esa identidad en la novela de Daniel Alarcón a través de sus personajes, dista en lo esencial del proyecto de identidad homogéneo, conservador de los rasgos tradicionales y autóctonos como los verdaderos garantes de una identidad propia. De allí que los procesos de modernización operados desde las primeras décadas del siglo XX introduzcan dinámicas cada vez mayores de transculturación en los distintos órdenes de la vida americana (Rama, 2008). Se empieza a contrastar la idea, advertida por Rama (2008) de que “para muchas sociedades, el sacrificio de integridad cultural aparece como el pesado tributo pagado al progreso” (p.35) con la de una conservación de la integridad cultural en la aceptación de la heterogeneidad, de la hibridez y de la transculturación,

como productos del diálogo de las culturas. La conciencia de “que no estamos solos y que hacemos parte de grandes núcleos que podemos llamar sociedades o pueblos” implica “el paso tan difícil del yo al tú y al nosotros” (Cortázar, 2013, p.220), que ha impulsado el proyecto identitario de la región.

Referencias

- Alarcón, D. (2006). *Guerra a la luz de las velas*. Lima, Perú: Santillana S.A.
- _____. (2007). *Radio ciudad pérdida*. Bogotá, Colombia: Alfaguara S.A.
- _____. (2009). *El rey siempre está por encima del pueblo*. Lima, Perú: Editorial Planeta Perú S.A.
- _____. (2013). *Los provincianos*. Lima, Perú: Solar Central SAC.
- _____. (2014). *De noche andamos en círculos*. Barcelona, España: Editorial Seix Barral.
- Arana, M. (2007). Crossing the divide. *Smithsonian*,(38), 84. Recuperado de <http://search.ebscohost.com.bd.univalle.edu.co/login.aspx?direct=true&db=f5h&AN=26888802&lang=es&site=ehost-live>.
- Cornejo, P.A. (2003). *Escribir en el aire, ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas*. Lima, Perú: CELACP Latinoamericana Editores.
- Cortázar, J. (2013). *Clases de literatura*. Bogotá, Colombia: Editorial Alfaguara.
- Cross, E. (2003). *El sujeto cultural sociocrítica y psicoanálisis*. Medellín, Colombia: Universidad EAFIT.
- De Toro, A. (2006). Figuras de la hibridez. Fernando Ortiz: transculturación. Roberto Fernández Retamar: Calibán. *Alma cubana: transculturación, mestizaje e hibridismo*. Madrid, Frankfurt: Iberoamericana Vervuert, 15-35.
- Estrada, O. (2013). Ciclos de violencia y senderos de otredad: Daniel Alarcón en War by candlelight. *Chasqui University of North Carolina at Chapel Hill*. 42 (2), 87-96
- Fernández, S. (abril, 2014). De noche andamos en círculos [Mensaje en un blog]. Recuperado de <http://hermanocerdo.com/2014/04/de-noche-andamos-en-circulos/>
- Neyra, A. (2014). El eterno retorno. *El Buensalvaje*. (12), 5.

- Neyra, E. (2008). “¿Generación disidente?” *Disidentes. Muestra de la nueva narrativa peruana. Inti: Revista de literatura hispánica*. 1(67), 313-316.
- Rama, A. (2006). *Crítica literaria y utopía en América Latina*. Medellín, Colombia: Editorial Universidad de Antioquia.
- _____ (2008). *Transculturación narrativa en América Latina*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones El Andariego.
- Roncagliolo, S. (2007). *La cuarta espada*. Bogotá, Colombia: Editorial Debate.
- Rother, L. (13 de noviembre de 2013). Un escritor se desarrolla en dos culturas. *The New York Times*. Recuperado de <http://www.nytimes.com/2013/11/14/books/daniel-alarcon-is-a-hot-talent-in-peru-and-america.html>
- Serrano, R. (2013). *Lo que no se dice: una teoría de la actuación*. Buenos Aires, Argentina: Atuel.
- Schmidt-Welle, F. (2011). Transculturación, heterogeneidad y ciudadanía cultural. Algunas consideraciones En F. Schmidt-Welle (Ed.), *Multiculturalismo, transculturación, heterogeneidad, poscolonialismo. Hacia una crítica de la interculturalidad*. (41-60). México: Editorial Herder.
- Stecher, L. (2010). Daniel Alarcón y la reinención literaria del Perú a la luz de la distancia. *Letras en línea*. Recuperado de <http://www.letrasenlinea.cl/?p=411>.
- Tala, P. (2011). Imaginarios de la migración/Migraciones del imaginario: “Ausencia” de Daniel Alarcón. *Confluenze. Rivista di Studi Iberoamericani*, 3 (1), 164-173.
- Todorov, T. (1998). *La conquista de América el problema del otro*. México: Siglo veintiuno editores, s.a. de c.v.
- Torre, M. E. (2015). Huellas de la violencia en relatos de Alarcón, Roncagliolo y Thays En T.

- Basile. (Ed.), *Literatura y violencia en la narrativa latinoamericana reciente*. (86-110).
Argentina: Universidad Nacional de La Plata.
- Valles, R. (2015). *Teatro antilógico: estéticas de la otredad del cuerpo y la escena*. México:
Toma Ediciones y Producciones Escénicas y Cinematográficas, A.C.
- Vich, C. (2012). De disfraces De disfraces, reinenciones e inciertos refugios: una lectura de
Lima a partir de *Ciudad de Payasos* de Daniel Alarcón. *Fordham University*. Recuperado
de <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v27/vich.html>.
- Welsch, W. (2011). ¿Qué es la transculturalidad? En Friedhelm S.W (Ed.), *Multiculturalismo,
transculturación, heterogeneidad, poscolonialismo. Hacia una crítica de la
interculturalidad*. (11-40). México: Editorial Herder.
- Wendorff, Liliana. "El amor en los tiempos del tadek en Radio Ciudad Perdida de Daniel
Alarcón." *Romance Notes* 49.1 (2009): 111-120.